

Université de Montréal

**Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la
fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès**

par

Jean-Benoit Cormier Landry

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Littératures de langue française

Août 2011

© Jean-Benoit Cormier Landry, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans
la fiction sacrificielle de Bernard-Marie-Koltès

Présenté par :

Jean-Benoit Cormier Landry

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ginette Michaud, présidente-rapportrice
Catherine Mavrikakis, directrice de recherche
Alain Farah, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise traite de quatre pièces de l'auteur français Bernard-Marie Koltès. Résolument axé sur l'étude du texte écrit, il vise dans un premier temps l'analyse d'un ensemble de désajustements et d'une culture de l'équivoque dans le traitement du lieu, du temps et de l'identité. Le premier but de ces analyses est l'approfondissement de certaines avenues déjà investies par la critique (marginalité des lieux et des personnages, présence constante de la violence et de la mort, etc.), dans la recherche d'une signification globale à un ensemble de pratiques textuelles liées à la notion de limite ou de frontière. Opérant un changement de perspective, la seconde partie de l'étude s'attarde à la violence ainsi qu'aux modalités et implications de sa mise en texte dans une étude croisée de l'acte créateur et de la pratique de lecture. À partir de la théorie du sacrifice élaborée par René Girard dans *La violence et le sacré*, et faisant dialoguer certains textes importants d'auteurs divers (Aristote, Nietzsche, Artaud, Foucault, Derrida et Adorno), l'analyse vise à inscrire la littérarité du texte koltésien dans une entreprise plus vaste ayant à voir avec la violence, sa régulation et sa diffusion. Au carrefour des études théâtrales, de la littérature et de la philosophie, cette réflexion cherche à concevoir le théâtre de Koltès (particulièrement *Roberto Zucco*) comme un sacrifice rituel, afin de mieux en comprendre le rapport au réel et certaines de ses particularités du point de vue du mécanisme cathartique.

Mots-clés : Bernard-Marie Koltès, théâtre français contemporain, sacrifice, rituel, violence, catharsis

Abstract

This M.A. thesis analyzes four plays by the French author Bernard-Marie Koltès. Resolutely focused on the study of written text, it begins by analyzing several disarrangements and a culture of ambiguity in the treatment of place, time and identity. The first goal of this interrogation is the deepening of some avenues already detected by the critique (marginality of places and characters, the constant presence of violence and death, etc.) in the search for a global meaning to a set of textual practices related to the notion of limit or boundary. Operating a change of perspective, the second part of the thesis focuses on violence and on the terms and consequences of its textualisation, in a simultaneous study of the creative act and of the practice of reading. Based on the theory of the sacrifice as developed by René Girard in *La violence et le sacré*, and nourished by the crossing of some important texts by various thinkers (Aristotle, Nietzsche, Artaud, Foucault, Derrida, Adorno, etc.), the analysis seeks the inscription of Koltesian text's literariness in a broader enterprise having to do with violence, its regulation and its dissemination. At the intersection of theater studies, literature and philosophy, this study is an attempt to understand Koltès' drama (especially *Roberto Zucco*) as a ritual sacrifice in order to obtain a better comprehension of its relationship to reality and some of its characteristics as for the cathartic mechanism.

Keywords : Bernard-Marie Koltès, contemporary French drama, sacrifice, ritual, violence, catharsis

Table des matières

Introduction.....	10
PREMIÈRE PARTIE	17
1. Géographies et topographies de l'espace koltésien.....	18
1.1. Mondes renversés.....	20
1.2. Le bord, le centre : relativité et universalité de la marge	24
1.3. Ouverture du lieu théâtral : la scène comme un sas.....	28
1.4. Vers la théorie du non-lieu comme outil d'analyse.....	31
2. Temporalités multiples de la pièce koltésienne.....	35
2.1. <i>Combat de nègre et de chiens</i> : prendre acte de la vulnérabilité du temps linéaire.....	36
2.2. <i>Quai ouest</i> : télescoper la durée	38
2.3. <i>Le retour au désert</i> : le temps comme entité autophage.....	41
2.4. <i>Roberto Zucco</i> : des meurtres pour tuer le temps	43
3. Koltès et « la question de la mort ».....	51
3.1. « Soyez là ou ne soyez pas là » : la double mort du personnage koltésien	53
3.2. Présence spectrale et figure du porte-parole dans le travail de deuil	57
3.2.1. <i>Le Retour au désert</i>	58
3.2.2. <i>Combat de nègre et de chiens</i>	62
DEUXIÈME PARTIE.....	68
4. L'héritage chez Koltès : déclinaisons et paradoxes du sang.....	69
4.1. Le sang hérité ou la mémoire du meurtre : une dynamique de la contagion.....	70
4.2. Homéostasie et équilibre dans la cellule familiale koltésienne	79
5. La violence et le sacré.....	87
5.1. Le sacrifice comme modèle de compréhension de l'univers fictionnel koltésien	89
5.1.1. Jumeaux et frères ennemis comme métonymie de la crise sacrificielle : l'exemple du <i>Retour au désert</i>	90
5.1.2. La fête, le jeu et l'arbitraire : le toujours possible déraillement du rituel. L'exemple de <i>Combat de nègre et de chiens</i>	94
5.1.3. Meurtre parricide, désir mimétique et élaboration mythique : <i>Roberto Zucco</i> et le tout de la violence.....	101

6. La pratique rituelle comme horizon de la fiction dramatique : l'œuvre comme <i>pharmakon</i>	110
6.1. Sacrifice, poésie, théâtre : essentiel aveuglement et similitudes de fonctionnement	112
6.2. La création koltésienne dans l'espace de la cité : le rituel en acte(s)	122
6.2.1. De Pierre Rivière à Roberto Zucco : une mise au point.....	125
6.3. Bernard-Marie Koltès : le crime textuel.....	134
Conclusion.....	143
Annexe I : Reproduction de la feuille volante consacrée à l'affaire Pierre Rivière.....	151
Bibliographie.....	153

À ma grand-mère

Remerciements

Je tiens d'abord et avant tout à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et ainsi que le département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal dont le soutien financier a grandement facilité la rédaction de ce mémoire de maîtrise.

Les pages qui suivent n'auraient guère vu le jour sans les conseils, la disponibilité et l'écoute attentive de ma directrice de recherche, Catherine Mavrikakis. Merci pour la confiance que vous m'avez témoignée : à bien des moments, vous avez cru en moi davantage que je n'aurais su le faire moi-même.

À mes parents, pour leur indéfectible et inconditionnel soutien, pour les encouragements et les bons mots : merci.

À ceux et celles qui pendant ces deux ans sont passés de collègues à amis, à ceux qui l'étaient déjà, merci pour les conseils, les tapes dans le dos, les confrontations, le partage, le camping et le whisky. Mathieu Leroux : Marguerite Duras a dit « Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » Tu as raison, il est des moments où, à trop frayer dans le texte, on doit se réconcilier avec la parole, avec la brutale immédiateté des sons et réapprendre à hurler les mots, bruyamment. Merci de souvent me le rappeler.

Hurllement, parole, texte, silence : ce mémoire veut montrer que la violence est une chose si insaisissable que rien de tout cela ne la peut dompter. Ce qu'on appelle l'amour en est probablement une autre. Alexandra Dumont : merci pour ta présence, ta patience, ta confiance comme pour tes remises en question. Merci de me rappeler que tout n'est pas langage, d'éclater mes frontières et de questionner mes limites : merci surtout d'avoir été là toutes ces fois où j'ai dû chercher, pour reprendre les mots de Koltès, « quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel ».

Introduction

Comment faire vivre l'invivable, représenter ce qui s'évoque comme absence marquée ? Tenter de dire l'absence, de la jouer, c'est trahir, comme dit Derrida : « Y accéder, c'est la manquer ; la montrer, c'est la dissimuler ; l'avouer, c'est mentir. »

DONIA MOUNSEF
Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès écrit de New York à son amie Nicole, en 1981 : « J'adore cette ville, elle est plus bordélique que tout ce que j'ai vu jusqu'à présent¹. » Voici une étude qui croit avec Koltès que le désordre, le « bordel » et le trouble sont toutes choses heureuses. Elles ménagent le lien paradoxal entre le fouillis de l'individuel et la charpente du collectif et, ce faisant, elles questionnent les principes d'une organisation, la validité d'un ordre, les limites d'une structure. Ainsi, le déplacement qui ferait voir à travers la régularité de l'usage l'arbitraire de l'action, qui rendrait visible le tremblement qui une fois amplifié change l'équilibre des formes en baroque des volumes, le coup de tête qui ferait passer de la sûreté de l'itinéraire à la surprise des circonvolutions : ce pourrait être là le lieu de Koltès. Toutefois, ce lieu qui serait le sien est peut-être moins un lieu qu'une posture, une perspective, un état d'acuité, de réceptivité aux choses qui puisse rendre compte de ce qui lie la monstrueuse immensité de la structure aux caprices impondérables de l'expérience particulière. Des ruines Maya de Tikal, au Guatemala, Koltès écrit à son frère :

Je ne parle pas du lieu, qui est magnifique : une forêt complètement baroque – qu'aucun décorateur du Moulin-Rouge n'aurait jamais le culot d'inventer – pleine de bruits bizarres, d'animaux fantastiques (j'ai vu un tamanoir), de singes et de bêtes poilues qui vous passent devant le nez, sorties tout droit de Bosch. Vous vous promenez comme cela pendant une heure dans ce décor, et tout d'un coup, sans s'y attendre, en plein silence, on tombe sur cette métropole démente, avec des escaliers qui montent à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés, des enfilades de pièces qui conduisent à des terrasses qui conduisent à des escaliers qui conduisent à devenir fou. [...] [II] y a une

¹ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 439.

atmosphère d'une telle épaisseur depuis la traversée de la forêt jusqu'au centre des temples qu'on en est complètement stone².

S'il est un chemin menant à la compréhension de l'œuvre de Koltès, il faut d'ores et déjà admettre que nous croyons fermement qu'il ne peut être qu'à l'image des sentiers de cette forêt dense et bigarrée. Depuis les premiers mots du texte jusqu'au centre de la fiction dramatique, c'est bien à une enfilade de rencontres, à la contemplation des entrelacs des décors que le lecteur est convié. Rien ne sert d'y voir clair : c'est comme « complètement stone », victime de cette « atmosphère d'une telle épaisseur », « en plein silence », que le lecteur peut appréhender le choc de l'œuvre. On entre chez Koltès comme dans cette « métropole démente » pleine d'escaliers, de terrasses et de passages qui « conduisent à rendre fou » : celui qui refuse de laisser sa chance à cette folie n'a qu'à rebrousser chemin. Apeuré peut-être par les « bruits bizarres » et le chaos de cette « forêt complètement baroque », il aura raté l'œuvre, n'ayant pas su faire comme Koltès à New York et apprécier la limpidité du fouillis, la clarté transparente du désordre.

La présente étude propose de pousser les portes de l'œuvre et d'entrer en toute confiance dans ce chaos. Le fait est que le texte koltésien pose quantité de questions sans réelles réponses au lecteur désireux de dialoguer avec lui. L'une de celles qui s'est le plus explicitement imposée à nous a à voir avec la place et le rôle de la violence dans un pareil environnement : comment signifie un acte violent lorsque se trouve abolie ou dissimulée la frontière séparant la faute de la non-faute, le licite de l'illégal ? Plus précisément, comment la violence perpétrée dans un climat de totale amoralité peut-elle s'inscrire et rester effective dans le cours de la catharsis ? Comment la finalité ascétique de cette dernière peut-elle résister à l'éclatement de la norme ? Quelle est cette norme, quelles en sont les frontières et par quelle loi celles-ci sont-elles régies ? La tentation est grande pour le lecteur impressionné par les premiers contacts avec l'œuvre de conclure à un contournement ou à un détournement du mécanisme cathartique. Celui-ci serait la conséquence d'une configuration nouvelle et inédite des lois de l'expérience esthétique, laquelle configuration ferait s'anéantir les implications de l'œuvre sur le

² *Ibid.*, p. 359.

réel. Néanmoins, la fréquentation d'œuvres phare de la critique koltésienne tend à délégitimer cette hypothèse sans toutefois apporter de réponse claire et univoque à notre questionnement.

C'est un fait, la grande diversité des approches possibles pour aborder l'œuvre et la relative nouveauté du texte koltésien comme objet d'étude a longtemps placé la critique devant un double impératif : justifier et défendre à la fois la validité de la perspective adoptée pour traiter de l'œuvre, et l'œuvre elle-même. La pérennité et le succès des textes de Koltès et de leurs mises en scène ont vite délesté la lecture de cette seconde obligation, mais il demeure essentiel de rester conscient de ce fait afin de comprendre les limites et les points aveugles de certains pans de la critique koltésienne.

Si 2009 – l'année du vingtième anniversaire de la mort de Bernard-Marie Koltès – a été l'occasion pour les uns de découvrir ses écrits (on a vu se publier divers textes inédits et se multiplier les mises en scène), ce fut pour les autres le moment d'une mise au point. C'est dans cette optique que Stina Palm pose, dans son introduction à *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*, un regard fort lucide sur les vingt dernières années de la critique koltésienne. Bien qu'il soit dangereux de les opposer de façon aussi claire que Palm le fait à certains moments, il est aisé de déceler, dans le foisonnement des premières lectures, comme une « première décennie d'exaltation » qui serait caractérisée par la recherche d'un consensus quant à la valeur et aux traits caractéristiques de la production koltésienne, et un « deuxième souffle³ » composé d'études plus ciblées, d'autant plus près du texte qu'elles s'éloignent de ce que Palm appelle « la légende de l'auteur⁴ ».

La présente étude en est une qui, si elle se détache effectivement du ton de l'hommage et d'un certain besoin de justification qui ont marqué beaucoup de textes de la première critique, assume une affinité certaine avec l'idée d'une cohérence interne et globale de l'œuvre de Koltès. Pour cette raison, quatre textes ont été retenus pour l'analyse : *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Le retour au désert* et *Roberto Zucco*. Bien qu'ils ne couvrent que la seconde moitié de la carrière d'écrivain de Koltès, ils sont tout à fait représentatifs de la direction prise par son

³ Stina Palm, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2009, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

écriture qui, bien que foisonnante et immensément riche dès les débuts, s'est selon plusieurs confirmée à partir de *La nuit juste avant les forêts*, en 1977. En même temps, les œuvres sélectionnées présentent un bon nombre de différences et de divergences qui donnent à la lecture autant d'occasions de confirmer la valeur et la validité de ce qu'elle avance. La rencontre de ces quatre pièces met en lumière des lignes directrices et des orientations bien visibles qui, moins qu'elles ne les occultent, rendent possibles et signifiants les écarts de conduite et une certaine délinquance stylistique.

Meurtres, viols, exclusions, combats, suicides : la violence est présente dans toutes les pièces de Koltès comme en filigrane dans une fable qui la voit éclater en divers moments, occurrences qu'on devine être la clé de voûte des fictions, mais qui se laissent difficilement manipuler et interpréter. Pour le lecteur, et peut-être jusqu'à un certain point pour le personnage, cette difficile appréhension de l'acte violent est cause, entre autres choses, du flou cultivé par l'auteur quant à l'identité et la psychologie des personnages, ainsi que de l'indistinction des lieux et des temps des pièces. Nous sommes d'avis que le meilleur moyen d'accéder à la compréhension des linéaments et des voies de la violence du sein de l'œuvre jusqu'à l'expérience du lecteur est de creuser le désordre et l'indistinction de l'univers des fictions dramatiques non pour le réduire à un ensemble de constantes qui pourraient former comme un répertoire des thèmes de l'œuvre, mais bien pour en analyser la genèse.

C'est dans cette optique que le premier chapitre de l'étude s'occupe à analyser le cadre spatial des quatre textes pour en dégager la dynamique, les rapports de force, pour y déceler les articulations et fractures ménagées entre différents ordres ou strates de lieu. Le second chapitre garde à l'esprit les conclusions obtenues quant au lieu pour tenter d'établir des parallèles entre son traitement et celui du cadre temporel des pièces. Le troisième chapitre, quant à lui, tente d'appréhender la figure du mort d'une façon qui puisse s'accorder avec les pratiques signifiantes élaborées et complexes dégagées de l'analyse du lieu et du temps. Dans cette optique, la première partie de l'étude propose une analyse du chaos ou du désordre propre à la fiction koltésienne qui ne soit pas une réorganisation ou un classement. Il s'agit bien plutôt de tirer les ficelles de ces désordres pour analyser les principes mêmes, la raison ou l'*irraison* de leur désorganisation : Koltès questionne ou déstabilise diverses frontières et délimitations

(géographiques, temporelles, identitaires) et il importe de prendre acte des visées ou des causes de ces opérations, en gardant à l'esprit que la violence qu'il reste à analyser doit être soit la cause, soit la conséquence de ces continuels réaménagements frontaliers.

La seconde partie du mémoire opère un changement de perspective : le regard s'élève graduellement de l'univers des fables vers l'intrigue elle-même pour enfin en sortir et analyser, plus spécialement, les forces à l'œuvre dans l'acte de lecture et les implications de l'expérience esthétique en ce qui concerne la catharsis. La majeure partie du travail opéré dans la seconde partie de l'étude consiste à élaborer ou à trouver des structures permettant de faire signifier, dans une même équation, les diverses variables précédemment dégagées de l'analyse. C'est en ce sens que le quatrième chapitre aborde l'acte meurtrier – l'apogée de la violence – en fonction de sa visée : que tue-t-on, et pourquoi ? Jusqu'à quel point l'idée de *deal* si chère à Koltès peut-elle s'appliquer à l'acte meurtrier au sein de la fiction dramatique ? Le cinquième chapitre, pour sa part, reste près des textes pour dégager en quoi à la fois l'environnement des fables et les diverses occurrences de la violence peuvent s'inscrire dans le schéma du sacrifice rituel théorisé par René Girard dans *La violence et le sacré*. En plus de le faire de façon on ne peut plus complète, le texte koltésien, éclairé par la structure sacrificielle, en vient à désigner explicitement, pour la questionner, la pratique de lecture.

Il convient de dire que le sixième et dernier chapitre prend quant à lui un risque assez important. En conviant, aux côtés de René Girard, des penseurs tels Aristote, Nietzsche, Artaud et Derrida, il s'agit d'élargir la perspective de manière à établir de quelle façon la violence et son fonctionnement au sein du mécanisme sacrificiel peuvent avoir valeur de modèle. Un tel modèle, appliqué à notre problématique, permet de comprendre, en plus de la dynamique interne de l'œuvre, la création artistique elle-même, sa lecture et les implications cathartiques de l'expérience esthétique pour le social du point de vue des délimitations entre différents ordres de discours. Revenant à Koltès pour analyser plus précisément *Roberto Zucco*, la réflexion s'inspire des travaux de Michel Foucault qui fournit dans son analyse de l'affaire Pierre Rivière – avec laquelle la critique koltésienne a vite eu fait d'établir des parallèles – une perspective rendant compte efficacement de la manière dont texte et assassinat, fait divers et fiction peuvent être inextricablement liés au sein d'un même rituel, unique et multiple à la fois.

Il est impératif, avant d'aller plus avant, de distinguer quelques limites de la présente réflexion. Il faut d'ores et déjà admettre qu'elle adopte une perspective qui privilégie l'étude des textes : elle occulte en ce sens toute espèce de représentation théâtrale. Soyons clair : il ne s'agit pas de s'aveugler à la représentation sur scène comme potentialité de l'œuvre. Koltès a choisi le médium théâtral pour sa particularité mimétique, pour son ancrage particulier dans le réel : « Le cinéma et le roman voyagent, dit-il, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol⁵. » Néanmoins, de son propre aveu, Koltès a davantage fréquenté le roman et le cinéma que les salles de théâtre : nous croyons donc que c'est rendre justice à son œuvre et à sa vision de la chose théâtrale que d'étudier ses textes selon un point de vue qui perçoit en leur sein les germes et les présupposés d'un mimétisme qui n'a pas, pour signifier, à prendre une forme précise et ponctuelle. C'est dans cette optique que Nietzsche et Artaud viennent, avec Aristote et jusqu'à un certain point Derrida et Girard, fournir un vocabulaire et un ensemble de catégories d'analyse aptes à rendre compte de la représentation comme horizon de l'œuvre sans en restreindre le champ d'étude à l'une ou l'autre de ses actualisations scéniques. Dans un autre cadre aurait pu être opérée l'analyse croisée d'un corpus composé à la fois de diverses mises en scène et d'un ensemble de textes : les conclusions obtenues n'auraient certes pas manqué d'être d'un grand intérêt. Néanmoins, nous sommes d'avis que l'entreprise visant à dégager les marques et les implications du mécanisme rituel au sein *et* à l'horizon de l'œuvre ne saurait être jumelée, dans cette étude d'une ampleur somme toute modeste, à une analyse d'un autre ordre sans que la qualité et l'exhaustivité des deux facettes de l'entreprise en soient affectées.

En outre, l'analyse reste à faire des particularités de la création koltésienne en regard d'un ensemble de problématiques propres à la biographie du dramaturge et à un contexte social contemporain à la création, à savoir l'homosexualité et le sida. Encore une fois, il appert que la présente étude pourrait constituer un point de départ intéressant pour une telle analyse. Il a été parfois difficile de ne pas même effleurer ces éléments qui ont sans aucun doute marqué grandement la création koltésienne des dernières années. Toutefois, si certains privilégient la multiplicité des problématiques abordées aux dépens de la profondeur de

⁵ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 57.

l'analyse, nous osons croire qu'il vaut mieux, à l'inverse, privilégier une approche unique mais fertile afin de dégager de l'analyse des conclusions solides pouvant servir de base à d'autres lectures.

C'est donc, il nous semble, le double avantage de la présente étude : opérer un décodage de l'œuvre selon une perspective à la fois assez large et suffisamment ciblée qui puisse permettre une profondeur d'analyse en des points précis de l'œuvre, tout en n'occultant pas les liens possibles, dont on prendra soin de laisser entrevoir les potentielles significations, avec d'autres problématiques propres au corpus. Il faut croire que la présente réflexion opère un défrichage du texte koltésien qui, loin d'être en lui-même dépourvu d'intérêt, prépare le terrain en fournissant matériaux et outils à de potentielles analyses ultérieures. De diverses manières et dans diverses mesures, notre analyse ouvre des portes, démystifie des frontières, pousse le texte ou la lecture à la limite de ses possibles : c'est donc d'abord ainsi que nous parlerons de violence, de frontières, de lois. Qu'il s'agisse d'un texte de loi ou de la loi d'un texte, y a-t-il d'autres moyens de parler de la loi, ou de la faire parler, qu'en osant la remettre en question, c'est-à-dire, violemment sans doute, en la *mettant à la question* ? Comme le dit Bernard Desportes,

[La] violence est éclair : étincelle de vie et brûlure mortelle, viol ou meurtre, elle est *rupture*. Rupture du cadre social, rupture des limites imposées du possible, elle franchit l'interdit, le transgresse. La violence n'annule et moins encore ne nie l'interdit, mais, le transgressant, en fait son bien et sa mémoire. « La transgression ne transgresse pas la loi. Elle l'emporte avec elle », dit Blanchot. La violence est ainsi l'ultime réalisation du lien à l'autre et au monde. Elle ne peut déboucher que sur la mort et la nuit d'où elle vient. Elle est ce faisant, dans sa durée même et son parcours, notre bagage et notre passeport⁶.

Rien là que Koltès ne nous ait pas, à sa manière, déjà dit. C'est maintenant la violence de notre lecture qu'il faut opposer à celle de son écriture : il ne reste qu'à espérer qu'elle soit assez forte pour que, l'espace d'un instant, cet « éclair » ou cette « étincelle » jette une lumière suffisante pour nous permettre d'ouvrir un peu notre « bagage », de distinguer quelques détails de ce mystérieux « passeport ».

⁶ Bernard Desportes, *Koltès. La nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Batarvelle éditeur, 1993, p. 63-64. (C'est l'auteur qui souligne.)

PREMIÈRE PARTIE

1. Géographies et topographies de l'espace koltésien

Je pensais à cela dans la lagune, région qui n'est ni la mer ni la terre, lieu mystérieux, déroutant, incompréhensible, où il faut, pour s'assurer que l'on est bien quelque part, arracher au passage une motte de terre et l'écraser dans sa main, plonger son bras dans l'eau et ensuite le lécher pour sentir qu'il est salé ; alors seulement, dans cet espace apparemment si abstrait, on peut croire qu'il est à la fois fait de mer et de terre, et qu'à un moment donné, en avançant encore au milieu de l'indécision de la lagune, un jour, on aperçoit le grand large.

KOLTÈS à Hubert Gignoux
Ahoada, le 11 février 1978

Il est difficile, pour qui se propose d'étudier le texte koltésien, de faire fi de problématiques liées au lieu. Aussi remarque-t-on, dans la grande majorité des études consacrées à l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton*, la présence plus ou moins marquée d'interrogations sur celui-ci. Lieu et espace sont dans certains cas les matériaux de départ d'une réflexion plus étendue, comme en font foi les premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz en 1999 (les *Actes* en sont rassemblés dans un ouvrage intitulé *Koltès : la question du lieu*), ou encore une étude comme celle de Marie-Paule Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, pour ne nommer que ces réflexions. Études nombreuses et variées par le point de vue qu'elles adoptent ou les outils qu'elles utilisent, les articles, thèses ou communications consacrées au lieu chez Koltès sont dans les meilleurs cas l'occasion de pousser plus avant certaines questions relatives à la marginalité ou à l'ailleurs, deux éléments si chers à Koltès. Les pages qui suivent proposent, quant à elles, de procéder à une analyse du lieu koltésien qui puisse dégager non pas une constante dans son traitement mais bien, dans la succession des œuvres, l'évolution de ce qu'il conviendrait d'appeler une *sensibilité* au lieu. Il s'agira en outre de penser comment l'adhésion à une telle conception du lieu et de l'espace peut s'avérer révélatrice de la vision qu'a Bernard-Marie Koltès de la « chose littéraire ».

Dès *Les Amertumes* (premier écrit pour le théâtre mis en scène et interprété par Koltès, en 1970), se met en place une sorte de modèle qui sera maintes fois repris, modifié, réactualisé : l'établissement d'un centre plus ou moins étendu scindant l'espace de la pièce en deux lieux distincts, apparemment – ou plutôt *idéalement* – imperméables l'un à l'autre. Si nous nous permettons d'affirmer que cette première occurrence a valeur de modèle, ce n'est pas tant parce qu'un tel traitement du lieu se retrouve explicitement réactualisé dans les œuvres ultérieures que, bien davantage, parce que déjà Koltès place la possibilité même d'un sens à l'issue d'une dialectique engageant deux *parties* représentées schématiquement par des *lieux* concrets. Ce faisant, il décharge toute sa dramaturgie – aussi bien l'écriture que sa mise en scène – de toute responsabilité quant à cette issue : il en (dé)porte le lieu au-delà de la scène. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il décrit dans quelle optique doit être créé le spectacle des *Amertumes* :

Essai de mise en scène, d'une part d'un « élément impressionnant », et d'autre part d'un « élément impressionné » ; l'élément impressionnant étant les personnages en situations, et l'élément impressionné étant Alexis. Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi – ou leur proposer le choix schématique – de l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments¹.

C'est donc dès les premières expérimentations théâtrales et dramaturgiques de Koltès que se dessine l'élément précis qui nous occupera dans les pages qui suivent, et dont nous verrons les implications dans ses œuvres dites *de maturité* : la conscience du lieu (théâtral mais pas exclusivement) comme étant une entité construite et multiplement relative. C'est cette relativité que Koltès met à profit en portant toujours son attention aux deux lieux qui s'opposent, puis au centre mouvant et mobile – *décentré*, dirons-nous –, décentrement qui se propage de l'espace textuellement organisé de la fiction dramatique à celui (concret et diversement pratiqué par la représentation) qu'est le lieu théâtral. Cette diffusion atteindra en outre l'espace social, complexement découpé et hiérarchisé, dans lequel l'œuvre est appelée à

¹ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 13.

agir. Pour comprendre ces mécanismes, il est essentiel de dégager la dynamique, les rapports de force, les articulations et les fractures entre différents *ordres* – ou différentes *strates* – du lieu, et cela, d’abord au sein même de la fiction.

1.1. Mondes renversés

Noir et blanc, lumière et obscurité, chaud et froid, ciel et terre, mort et vivant : ce serait un bien long inventaire que celui des oppositions dichotomiques, liées de près ou de loin à la question du lieu, qui habitent le théâtre de Koltès. En effet, l’espace des pièces de Koltès peut être perçu comme un assemblage de lieux décentrés : centres déplacés, aux marges qui se superposent. Si le lieu koltésien est caractérisé par une ambiguïté et une indécidabilité qui semblent être sa nature propre, c’est qu’il se présente lui-même comme le terrain du duel de deux lieux où aucun ne s’efface. Bien plutôt, à l’issue de ce duel, l’un et l’autre lieux se retrouvent altérés, c’est-à-dire répétés, dupliqués, mais *autrement*. C’est cette dispute que l’auteur s’évertue à ne pas mener à terme qui portera bon nombre de critiques à remarquer l’affinité qu’entretient l’écriture du dramaturge avec une pensée et une esthétique du neutre. Neutre qui n’est jamais, Roland Barthes prend bien soin de le souligner, un terme *moyen* ; c’est un troisième terme qui, dit-il, *déjoue* le paradigme : « Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. “Déjouer le paradigme” est une activité ardente, brûlante². » C’est ainsi que de pièce en pièce se constitue un ensemble de lieux inversés, opposés les uns aux autres, antinomiques : cet assemblage hétéroclite et diversement enchevêtré s’apparente davantage à ce qui serait une certaine « neutralité » barthésienne qu’à ce que Jean-Marc Lanteri considérerait comme la seconde loi de l’espace koltésien, c’est-à-dire la bipolarité : « La deuxième loi, dit-il, c’est la bipolarisation. Il existe, presque toujours, deux côtés des choses et des territoires, définis par des frontières strictes, voire schizophrènes³. » Il existe bien « deux côtés des

² Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil / IMEC, coll. « Traces Écrites », 2002, p. 32.

³ Jean-Marc Lanteri, « L’œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Institut d’études théâtrales, 1994, p. 110.

choses », mais nous sommes d'avis que la frontière, aussi stricte puisse-t-elle être, s'anéantit du fait même de cette schizophrénie, laissant ces deux côtés dans une cohabitation hautement problématique.

Le régime de signification de *Combat de nègre et de chiens* s'appuie pour une large part sur les *Carnets de combat de nègre et de chiens* publiés avec la pièce, évidemment non destinés à être représentés. Ce que le lecteur pressent d'irreprésentabilité au contact du texte de la pièce – pressentiment qui est en grande partie redevable à la nature fort poétique de bon nombre de didascalies – s'y trouve très précisément justifié, particulièrement, pour ce qui nous occupe, dans la description qui est faite du « chantier, à la lueur d'éclairs » :

Sur un terrain à l'infini, retourné – où les plantes sortent leurs racines vers le ciel et enfoncent profondément leurs feuillages –, un petit chiot blanc, paniqué, couraille entre les pattes d'un buffle énorme, qui souffle et piétine, au milieu d'effervescences de boue fumante qui font des bulles entre les mottes de terre⁴.

C'est certes là une description fort riche de sens. Bien entendu, la première partie – le monde retourné et la végétation littéralement *sens dessus dessous* – illustre précisément notre propos immédiat. Si nous aurons l'occasion, traitant un peu plus tard de la temporalité des pièces, de commenter la présence du « buffle énorme, qui souffle et piétine », remarquons seulement pour l'instant l'emploi du terme « boue » qui suggère la souplesse amorphe, informe, de ce qui n'est pas achevé ou de ce qui, plus probablement, se détériore, se décompose. Le sol très concret du chantier est le lieu précis – mais vaste, logeable et *vivant* – de ces échanges : le renversement est le passage de quelque chose à travers le labyrinthe de cette intermittence boueuse, qui fait qu'il y a ici des « bulles entre les mottes de terre », et que là « monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères affolés qui voilent toute clarté⁵ ».

Il est un peu plus délicat de parler du monde du *Retour au désert* comme d'un espace *renversé*. Il s'est cependant trouvé des critiques pour le considérer comme *réversible*. Pour l'expliquer, Marie-Paule Sébastien forge, d'après le mytheme de Lévi-Strauss, la notion de *théâtre* : « Le théâtre est relation pure entre des termes et en tant que telle il prend corps

⁴ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 60. (C'est nous qui soulignons.)

sur scène et il s'expose selon une modalité particulière. Ainsi, dans *Le retour au désert*, dit-elle, le principal théâtre est celui d'Adrien-Mathilde⁶ ». Elle poursuit plus loin en suggérant que « *Le retour au désert, Dans la solitude des champs de coton, et Tabataba [sic]* inventent un nouvel espace, celui de la réversibilité⁷ ». Le trajet de Mathilde – de la maison familiale à l'Algérie à la maison familiale et de nouveau à l'Algérie – trace bel et bien l'espace d'une réversibilité et, plus généralement, il est bien question de « retour à l'origine⁸ », mouvement vers lequel font signe des éléments aussi divers que le contexte social (la guerre de décolonisation), ou bien la naissance des jumeaux Rémus et Romulus. Il faut ainsi seulement prendre un peu de recul par rapport à la maison familiale d'Adrien et Mathilde pour voir que si elle n'est pas elle-même « renversée » – et rien n'est moins sûr – elle est le lieu où prennent origine et où se révèlent tous les renversements.

C'est néanmoins *Quai ouest* qui recèle le plus grand nombre d'allusions, plus ou moins directes, à un lieu retourné, réfléchi ou inversé ; au point que presque tous les personnages y font référence. Des indices en sont donnés dans le monologue de Fak : « C'est la chienne qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le maître, l'oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage⁹. » La vieille Cécile le sait bien, qui lance à Abad : « C'est le monde renversé mais Dieu, merci bien, a l'habitude de distinguer les animaux purs des animaux impurs.¹⁰ » Tout comme son mari Rodolfe qui, dans son monologue, maudit le capitaine aux ordres duquel il était soumis : « Vous nous avez conduit, capitaine, d'un pays tempéré à un pays glacé sans nous laisser le temps de chausser des bottines¹¹. » Un peu à la manière des *Carnets de combat de nègre et de chiens*, un texte placé en annexe de la pièce nous éclaire sur la place que tient le personnage d'Abad et, par extension, sur le hangar qui est en quelque sorte son domaine. Koltès y dit : « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif

⁶ Marie-Paule Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2001, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

d'Abad¹². » Et Monique, fraîchement débarquée de la Jaguar de Koch, avertit ce dernier : « Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde vivant, ici¹³ », après avoir déploré l'aspect actuel du quartier : « Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. [...] C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, *innocent*. Il n'y a pas si longtemps¹⁴. » Le lieu de *Quai ouest* est bel et bien renversé ; c'est, pour reprendre le propos de Koltès lui-même, « un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé¹⁵ ».

Monde double, réversible, renversé, négatif : le personnage qui tombe dans ce microcosme¹⁶ en miroir du monde réel, multiplement décentré, est marginalisé, oui, si l'on veut. Il l'est dans une marge sans retour possible, qui n'est pas non plus une issue et qui ne découle, finalement, que peu du lieu *concret* qu'il occupe. Le personnage n'est pas dupe et sait bien, à l'instar de l'auteur, que la marge et le centre, le marginal et la norme sont des notions hautement relatives : « marginalisés [...] ce mot ne veut d'ailleurs plus dire grand-chose, si ce n'est alors que quatre-vingt pour cent de la population est marginalisée¹⁷. » Sa marginalité se vit, et pour nous se *lit*, bien davantage dans le renversement qui est suggéré de son univers. Par la force de quelque chose qui le dépasse, un ordre s'est créé, qui n'est plus celui du « monde vivant », sur lequel il n'a plus le contrôle et qu'il tente tant bien que mal d'appréhender. Qu'il s'agisse de la pluie à l'envers du chantier de *Combat* ou du désert aride du duo Adrien/Mathilde, l'opposition de deux termes ne désigne rien d'autre ici que le lieu de cette opposition même, lieu neutre et multiple mais lieu, surtout, malléable et mobile.

Ce sont ces remarques qui nous portent à adopter, avec Jean-Marc Lanteri, le terme de « décentrement », désignant une notion que ce dernier considère comme une des lois de l'espace koltésien :

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 13.

¹⁶ À cet effet, Jean-Marc Lanteri propose, comme troisième et dernière loi de l'espace koltésien, la *disproportion* : « L'espace endogène est toujours infime, ridiculement petit par rapport à l'espace exogène. » (« L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *op. cit.*, p. 111.)

¹⁷ Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 125.

Le théâtre s'exporte hors des lieux de circulation ou de résidence en usage et s'élit un lieu exceptionnel, unique, quasi fantasmatique et improbable, un univers parallèle, littéralement centrifugé, où, paradoxalement, les usages du monde, les habitudes, viennent se reproduire comme *in vitro*¹⁸.

Lanteri dit vrai lorsqu'il affirme que les « usages du monde [et] les habitudes », se recréent dans le lieu nouvellement investi : chaque « décentrement » est l'occasion d'une recreation d'un lieu, de son invention, création et découverte d'un lieu que le texte nous invite par ailleurs à considérer, sous certains aspects, comme le *négatif* du premier. Cette idée de *négatif* offre l'avantage de schématiser les données du problème en les rendant bien visibles : en analysant cette opposition, il est facile de voir que ce qui est signalé est la limite très concrète entre les deux termes. Par la multiplication des oppositions (et donc de ces limites et frontières) qui introduisent autant de décentrement, les rapports entre centre et marge se trouvent inévitablement complexifiés.

1.2. Le bord, le centre : relativité et universalité de la marge

À étudier l'organisation spatiale des pièces, on ne peut que constater l'insuffisance du terme « marge » pour rendre compte efficacement de la complexité des relations qu'entretiennent entre eux les différents lieux auxquels les personnages se trouvent confrontés ou desquels ils émanent. La limite entre les centres et leur(s) marge(s) est tantôt strictement établie et adéquatement gardée, tantôt friable et poreuse. Les espaces qui ici sont séparés sont là concentriques, ailleurs s'interpénètrent. Si dès *Combat de nègre et de chiens* le centre est vulnérable et susceptible d'être envahi par le marginal, il glisse et se démultiplie jusqu'à adopter, dans *Roberto Zucco*, la forme aussi fuyante, riche en possibilités du trajet.

Combat de nègre et de chiens prend place sur le chantier de travaux publics d'une entreprise française, en Afrique de l'Ouest. La cité, où est entreposé le matériel et où vit le personnel cadre du chantier, est soigneusement gardée, protégée : elle est « entourée de palissades et de

¹⁸ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *op. cit.*, p. 109.

miradors¹⁹ ». L'attention portée à l'enceinte des quartiers de l'entreprise, dans la didascalie initiale, en plus de laisser présager l'importance qu'elle a pour le déroulement de la pièce, y laisse planer le possible d'une faille. Précautionneusement conçue pour protéger, séparer, délimiter, bref pour garantir au microcosme français une sécurité contre l'environnement africain perçu comme hostile, l'enceinte est le lieu de manœuvres et d'échanges secrets dont le chiffre échappe à l'un comme à l'autre des partis. Ce sont les « appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur fer, de fer sur bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrières aux bruits de la brousse, autour de la cité²⁰. » La cité de Horn doit être perçue comme une sorte de succursale de la France en marge de la France – « vous êtes ici pratiquement en territoire français²¹ », dira Horn à Alboury – qui n'a qu'un très relatif contrôle de sa frontière (« Il faut un laissez-passer, généralement, ou être représentant d'une autorité ; ils savent bien cela²² »), ce qui ne veut pas dire qu'elle soit davantage sous l'emprise des « nègres » : « Regardez les gardiens, regardez-les, là-haut. Ils surveillent autant dans le camp que dehors, ils me regardent, monsieur. S'ils me voient m'asseoir avec vous, ils se méfieront de moi ; *ils disent qu'il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion*²³. » Les lieux de *Combat de nègre et de chiens* sont des lieux ambigus, perméables, aux limites établies clairement dans l'espace. Or ces limites sont incontrôlables, dotées qu'elles sont de leurs mécanismes propres, de leur(s) langage(s).

L'action de *Quai ouest*, quant à elle, se déroule dans une marge d'autant plus problématique et ambiguë que les descriptions qui en sont faites – du moins dans la pièce elle-même – sont évasives, elliptiques, parfois énigmatiques. Cependant, il apparaît clairement qu'à l'image du lieu de *Combat de nègre et de chiens*, le « quai ouest » est bel et bien un lieu marginal. Il l'est d'abord par sa situation géographique : on le dit séparé du centre-ville par un fleuve. Mais il l'est aussi, et surtout, moins par la distance qui le sépare du centre-ville (on la devine relativement courte), que par la difficulté qu'il y a à franchir cette distance : le ferry qui assurait

¹⁹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 12. (C'est nous qui soulignons.)

la liaison avec la ville n'est plus en opération. Néanmoins accessible en voiture, le quai de *Quai ouest* est encore le lieu d'une partition de l'espace qui vient complexifier les relations entre centre et marge. En effet, ce qu'il conviendrait de nommer le *centre de la marge* est le hangar, et de part et d'autre de ce hangar, on retrouve d'un côté la jetée (avec, donc, le fleuve et, au-delà, le centre-ville) et de l'autre, l'autoroute. Est-il nécessaire ici de rappeler la consonance de ce « quai ouest » avec Key West, petite ville de la Floride sise au kilomètre 1 de la U.S. Highway 1 ? Nous remarquons de toute façon la similarité qu'entretient cette organisation spatiale avec ce que nous avons dit de l'espace scénique adopté par Koltès pour la création des *Amertumes*. Cependant, ce qu'il importe de noter c'est qu'ici, d'une façon à la fois plus claire et plus complexe que dans *Combat de nègre et de chiens*, la marge est relativisée par son inscription dans un autre ensemble de lieux, avec l'organisation qui lui est propre : dans les deux pièces, il y a concentricité des lieux et duplication du rapport centre/marge. Ce rapport est d'autant plus problématique que le lieu est un port, désaffecté certes, mais qui garde une mémoire de la nature qui fut la sienne et qui est encore, pour tous les personnages qui le peuplent pour un temps plus ou moins court, suivant le cas, un lieu de « *transit* ». Soulignons d'ores et déjà les deux sens accordés au mot transit : d'abord le statut des voyageurs en escale, ou des marchandises qui traversent un lieu, mais aussi bien sûr le processus de digestion, le passage, à travers les voies, digestives cette fois, que font les aliments ingérés. Transit ou nouveau départ : autre incertitude, autre sens possible.

Ce n'est qu'apparence si *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco* semblent s'éloigner de cette conception du lieu comme lieu de transit. Le monde de la bourgeoisie provinciale du *Retour au désert* est probablement, parmi les quatre pièces du corpus, l'univers où les liens du centre à la marge sont les plus nombreux. Pour Adrien, l'enceinte créée autour de la maison délimite – c'est du moins ce qu'il voudrait faire croire à son fils Mathieu – ni plus ni moins que le centre du monde : passé les murs du jardin, « c'est la jungle²⁴ ». Ce centre, dont il semble bien importer à Adrien qu'il soit inviolable, imperméable, est susceptible de se multiplier infiniment : la somme de ces coquets jardins clôturés forme la province française, qui s'oppose

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 24.

quant à elle, au « monde entier » : « la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien. Le monde entier envie notre province²⁵ ». Enfin, il y a certes *de la marge* dans le lien qui existe entre la France (entendre bien sûr la *province* française) et l'Algérie, l'intitulé de la pièce renvoyant autant au retour de Mathilde au désert provincial français qui marque le début de la pièce – et des hostilités – qu'au retour des deux enfants terribles au désert algérien qui, lui, annonce la fin du conflit, quelque chose comme une réconciliation, à tout le moins pour les deux protagonistes.

Zucco est un cas plutôt à part, dans notre corpus, en ce qui a trait au lieu : jamais auparavant chez Koltès un personnage n'a été aussi *mobile*. Car si la course effrénée du tueur à travers la ville débute en prison et se termine en prison, elle n'en est pas moins l'occasion pour Zucco de se transporter dans un bon nombre de lieux marginaux : l'hôtel de putes du Petit Chicago et la station de métro fermée pour la nuit en sont deux exemples tout à fait représentatifs. Néanmoins, la fin de la pièce est assez révélatrice : s'il y a un « centre », ce n'est pas la prison mais bien Zucco lui-même, qui se transporte et avec lui le meurtre, acte qui le définit en même temps qu'il définit nécessairement l'autre qui le côtoie ou le rencontre. Ainsi, la frontière entre centre et marge se déplace constamment suivant le parcours de Zucco ; cette frontière définie socialement est aussi, nous le verrons, ce qui partagera le meurtrier « potentiel » du meurtrier « réel ».

En résumé, dès *Combat de nègre et de chiens* apparaît une limite (l'enceinte du chantier) vaste et habitable : elle est non seulement elle-même pratiquée comme un lieu – celui des « appels de la garde » –, mais elle l'est aussi comme un lieu *neutre*, échappant au contrôle de l'un comme de l'autre des deux lieux qu'elle a pour fonction de délimiter. Une partition similaire des espaces est décelable dans *Quai ouest* où le lieu d'un départ – le tout début de la U.S. Highway 1 et le lieu d'où Charles dit vouloir s'extirper – est aussi le terme final du voyage (de Koch qui vient y mourir). Le port, même désaffecté, garde une mémoire de cette nature de jadis : Cécile aimerait bien faire payer à Koch les droits de douane avant son aller simple vers l'autre monde, mais l'effet de la surmultiplication des limites – et des postes de contrôle qui

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

leur sont associés – se fait sentir en ce que l'autorité échappe à tous et que le voyageur en transit, qui ne fait que passer, glisse et trébuche sur cette *plaque tournante*. Ainsi, s'il arrive à destination, il risque toujours d'être surpris de l'itinéraire qu'on lui impose. La maison du *Retour au désert* est aussi ce lieu paradoxal où les multiples ayants droit n'arrivent pas à appliquer leur autorité sous l'effet de la relativité sans cesse réaffirmée de la limite. Pour Adrien, le centre est successivement le jardin clôturé lorsqu'il s'oppose à la province française, la province française lorsqu'elle s'oppose au reste de la France, puis la France au grand complet quand il s'agit de l'opposer à l'Algérie. Le titre acquiert en ce sens une signification plus globale : au désert algérien et à celui de la province française s'en surajoute un troisième, né de la multiplication des frontières qui, poussées à leur comble, les rend toutes ineffectives, laissant le voyageur au centre paradoxal d'une étendue sans bords, dans un espace inorganisé et où tout est à recommencer. Dans *Roberto Zucco*, l'espace urbain, déjà organisé du fait même de sa pratique (le quartier des putes est une marge parce qu'on s'y prostitue et le métro devient marge quand il est fermé mais qu'on y est tout de même), se double d'une autre organisation, individuelle cette fois : Zucco commettant ses meurtres transporte sa limite et la *file* comme une toile. Dans la course du tueur allant de la prison à la prison, cette toile se superpose à l'enchevêtrement des limites de l'espace de la ville sans toutefois s'y confondre. Dans tous les cas, la surabondance, l'excès de frontières ou de partitions de l'espace, pointe vers sa propre limite : en poussant la logique du décentrement à son extrême lisière, la fiction théâtrale fait table rase du lieu, anéantissant, ni plus ni moins, l'efficace de ses délimitations. Étant partout, la limite n'a plus lieu d'être.

1.3. Ouverture du lieu théâtral : la scène comme un sas

Si des murs entourent la maison familiale du *Retour au désert* et la cité de *Combat de nègre et de chiens*, ils sont – il ne faut pas y voir de paradoxe – bien moins immuables que le « mur d'obscurité » sur lequel s'ouvre *Quai ouest* et les possibilités de transgression, les failles éventuelles inscrites en leur sein y sont bien plus nombreuses et visibles. À travers la succession des pièces, tout se passe comme si la nécessité d'un lieu clos, marginal ou marginalisé, se faisait de moins en moins sentir. Koltès affirme en 1988, plongé qu'il est dans

l'écriture de sa dernière pièce : « J'ai eu une prédilection pour les lieux bizzares [sic]. Je crois maintenant que ce recours sera moins nécessaire ; je m'en servirai de moins en moins. Il me semble que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux²⁶. » Ainsi, la réflexion amorcée dans les pages précédentes reste pour une grande part redevable à l'intuition de Jean-Marc Lanteri en ce qui a trait au décentrement : « Dans *Roberto Zucco*, la loi du décentrement a été poussée en quelque sorte à son paroxysme, et menée jusqu'à sa désintégration, car il n'y a plus de centre aisément repérable, la cavale de Zucco les fait tous éclater²⁷. » Néanmoins, Lanteri semble faire fi de la fin de la pièce qui, à notre avis, confirme sa lecture tout en en désignant la limite : il n'y a certes plus de centre aisément repérable – l'organisation des lieux de l'action a explosé²⁸ et l'espace est désormais celui du trajet – plus de centre donc, sauf, et c'est bien là ce qui nous intéresse, Zucco lui-même. La critique a été étonnamment peu bavarde sur les implications de cette fin extrêmement significative en ce qui a trait aux problématiques du lieu. Car Zucco, par son ascension au soleil puis par sa chute supposée, devient (s'autoproclame) le *lieu* d'une apparition du sacré, fonde un nouveau *centre du monde* : « Tout espace sacré, nous dit Mircea Éliade, implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent²⁹. »

Une relecture des pièces qui prend en compte les éléments que nous avons mentionnés dans les pages qui précèdent porte inévitablement davantage attention aux modalités de (re)création du ou des lieu(x), à leur organisation, tout comme à la manière dont ils sont pratiqués. Le lecteur ne peut que remarquer la constante présence du mythe et du sacré, à des niveaux divers : une autre analyse aurait tout aussi bien pu s'occuper à déchiffrer la symbolique des éléments (et particulièrement la récurrente conjonction de la terre et de l'eau). Nous préférons, dans notre perspective, porter le regard sur la hiérarchie toujours instable de ces

²⁶ *Id.*, *Une part de ma vie*, p. 129.

²⁷ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *op. cit.*, p. 110.

²⁸ On remarque ainsi, avec Jean-Claude Lallias, au sujet de la dernière pièce de Koltès, qu'« elle multiplie aussi de façon complexe les lieux et les espaces, du plus intime (une petite cuisine chez la Gamine) au plus dilaté (l'immensité surplombante du ciel) ». (Dans « Un tueur sur scène », *Théâtre d'aujourd'hui* n°5 : Koltès, *Combats avec la scène*, Chasseneuil-du-Poitou, Éditions du SCÉRÉN-CNDP, 1995, p. 128.)

²⁹ Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1965 [1957], p. 25.

espaces, à leur organisation et aux possibilités de contournement, voire de détournement, qui les caractérisent. Car à la lumière des traits relevés dans les quatre pièces à l'étude, il convient de conclure avec Jean-Pierre Sarrazac, qui lui-même cite le Bernard Desportes de *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, que la marge n'est plus seulement l'espace variablement éloigné du centre et que le monde renversé, en négatif ou chaviré ne peut être *à lui seul* ce que Koltès cherche à représenter, dans sa quête incessante d'une ambivalence qui ne se laisse jamais fixer. Sarrazac dit :

Pénétrer l'espace koltésien, pour le personnage comme pour le spectateur, c'est venir se perdre dans un anti-monde qui est le double inquiétant de celui dans lequel nous évoluons quotidiennement. *Plus exactement, chaque lieu du théâtre koltésien* – « lieux non définis, incertains, lieux de transit et de passage pour des vies sans attaches, lieux où rien ne se fixe et où on ne reste pas », selon Bernard Desportes – *se présente comme une sorte d'échangeur entre monde et anti-monde*³⁰.

Le chantier de *Combat de nègre et de chiens* est un « terrain à l'infini, retourné³¹ » et si on le montre comme tel, et *a fortiori* s'opposant au monde blanc de la France colonisatrice, c'est pour mieux mettre en évidence la jonction, insaisissable et instable, entre les deux : la terre elle-même³². C'est bien cet échangeur que tente de cerner Koltès et ce faisant, il ne peut se contenter d'investir la seule marge. Sarrazac est d'avis qu'

avec Koltès, un pas de plus est franchi. C'est la traversée complète du théâtre que nous effectuons cette fois. Nous passons littéralement *de l'autre côté* : là, dans les ruines d'un monde en déshérence, où nous reconnaissons notre univers familier, et où nos propres fantômes nous regardent³³.

Cette traversée du théâtre est conditionnelle à la création de ce que nous avons appelé un *échangeur*, création elle-même résultant de l'association de lieux antinomiques, de leur friction, de leur interpénétration et de la multiplication de ces processus. Il y a du lieu chez

³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Koltès, la traversée du théâtre », dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, p. 234. (C'est nous qui soulignons.)

³¹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 119.

³² Hypothèse que vient corroborer l'intérêt constant porté aux pieds, à la chaussure, à la qualité du sol et, pour *Combat de nègre et de chiens* plus spécifiquement, l'importance du sol dans le rituel de deuil décrit dans les *Carnets* qui suivent la pièce.

³³ Jean-Pierre Sarrazac, « Koltès, la traversée du théâtre », *op. cit.*, p. 235. (C'est l'auteur qui souligne.)

Koltès, concret, unique, délimité et adéquatement décrit, mais il est toujours rongé par quelque chose d'autre dans sa pratique et sa recreation mêmes. En somme, le lot du personnage koltésien est, pour rappeler la citation de Desportes, ces « lieux non définis, incertains, lieux de transit et de passage pour des vies sans attaches, lieux où rien ne se fixe et où on ne reste pas ».

1.4. Vers la théorie du non-lieu comme outil d'analyse

Ainsi, de l'un à l'autre des univers, il y a cet espace, immense ou minuscule, organisé, hiérarchisé, délimité : cet *échangeur* possède un grand nombre de caractéristiques qui nous permettent de le rapprocher du non-lieu tel que l'a décrit et théorisé Marc Augé dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Augé part, pour la faire sienne et la déployer, de la distinction établie par Michel de Certeau entre lieu et espace :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.

Il y a espace quand on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...]

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*³⁴.

Marc Augé travaille avec une acception du lieu qui ne s'oppose pas, dit-il, comme chez Certeau, « à l'espace comme la figure géométrique au mouvement³⁵ » : son hypothèse nécessite une définition du lieu qui prenne en compte « la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent, et du langage qui le caractérise³⁶ » ; c'est ce qu'il nommera « lieu anthropologique ». Puisque pour lui « un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et

³⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 172-173.

³⁵ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p. 104.

historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu³⁷. » Ainsi son hypothèse est la suivante :

la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique³⁸.

Toutefois, Augé prend bien soin de souligner que lieu et non-lieu s'imbriquent nécessairement : « Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement³⁹. » Nous l'avons déjà constaté chez Koltès : monde et anti-monde (l'enceinte du chantier, le port désaffecté, la maison de Mathilde, le tracé des pas de Zucco) se superposent inégalement, s'interpénètrent de façon plus ou moins localisée. Pour Augé, le non-lieu par excellence est l'espace ambigu du voyageur :

par « non-lieux », nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, [...] ils ne se confondent pas pour autant [...] : *comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire*⁴⁰.

Le non-lieu, ce que nous avons nommé *échangeur* dans les pièces de Koltès, est cet espace du contrat solitaire – ici se dessine déjà le fameux *deal* koltésien. L'espace du non-lieu n'est plus ni identitaire (le voyageur ne confirme son identité, *a priori* ou *a posteriori*, que pour se fondre dans la masse de passagers anonymes), ni relationnel (les *contrats* s'établissent pour ainsi dire toujours avec une réalité textualisée, un ensemble de symboles dont la tendance à l'universalité a valeur de code), ni historique (le lieu de mémoire y est circonscrit, l'histoire s'y voit « transformée en élément de spectacle⁴¹»). Si le non-lieu est un des éléments caractérisant

³⁷ *Ibid.*, p. 100.

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 118-119. (C'est nous qui soulignons.)

⁴¹ *Ibid.*, p. 130.

ce qu'Augé nomme la surmodernité et s'il est vrai que « dans le monde de la surmodernité on est toujours et on est plus jamais “chez soi”⁴² », il faut conclure avec Augé que le non-lieu « surmoderne » pointe explicitement la question du politique, la question du pouvoir et de sa localisation, et plus généralement, « la tension entre pensée de l'universel et pensée de la territorialité⁴³. »

Dire cela laisse poindre la possibilité qu'une telle description du non-lieu puisse être déplacée, c'est-à-dire qu'une fois schématisé, le portrait qui en est esquissé puisse mettre en perspective des éléments jusqu'ici occultés d'une pratique d'un autre type. Ayant prouvé l'insuffisance des notions de limite et de marge quant à la seule question du lieu dans l'écriture de Koltès, le non-lieu comme espace paradoxal né d'une recreation du lieu incessante mais tronquée (c'est-à-dire volontairement incomplète) nous offre un angle d'approche plus qu'intéressant pour l'analyse d'autres réalités. Celles-ci seront, successivement, le système de temporalités qu'établit la pièce koltésienne, la conception et la fonction de la mort dans son écriture, la violence et les structures de sa régulation, puis les rapports de voisinage et d'interpénétration d'ordres de discours diversement perméables.

En conclusion, il est clair qu'en illustrant le lieu comme double ou reproductible, renversé ou réversible, Koltès désigne une limite, une frontière, le terme moyen de deux opposés, un lieu ou un espace ambigu où évoluer est hasardeux. Habitable et variablement perméable en certains points de friction, cet espace déborde la conception du lieu chez Koltès comme étant *a priori* un lieu marginal : la notion de marge est insuffisante pour rendre compte des dynamiques de décentrement et de recreation de ces lieux de transit, lieux du trajet où un ordre différent se met en place du fait de la lutte constante entre l'abolition du lieu et sa recreation. Ce qui en résulte se rapproche, avons-nous proposé, du non-lieu tel que l'entend Marc Augé, terme qui désigne à la fois la position (ou la non-position) du sujet avec l'espace, et cet espace lui-même. Ce rapprochement éclaire le questionnement sur le lieu qui l'a précédé autant qu'il en découle. Étant indissociable d'une interrogation sur le temps et sur les pratiques

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ *Ibid.*, p. 141.

communicationnelles et puisqu'il est régi par (et vise la régulation, la bonne marche) des pratiques contractuelles essentielles à son bon fonctionnement, le non-lieu pointe vers le politique, le pouvoir, sa localisation et inévitablement porte le germe de son détournement, de sa subversion. Mais pour l'instant, et pour l'essentiel, il faut garder à l'esprit que comme le non-lieu est susceptible de se créer et de s'étendre sous l'action de la pratique de ses utilisateurs, ce qu'on a appelé l'échangeur dans le texte koltésien pourra, nous le verrons, sortir de scène, empiéter sur les fauteuils du théâtre, puis passer la porte, dans sa marche vers d'autres marges à décentrer.

2. Temporalités multiples de la pièce koltésienne

Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit
Qui veut que je sois né pour le rejoindre !

SHAKESPEARE
Hamlet

Je viens d'assister à la fête des morts. Une grande fête dans le village. Le cimetière était transformé en kermesse ; un orchestre y était installé et tout le monde a dansé toute la journée. Les gars, armés de bêches, creusent les vieilles tombes pour en sortir les ossements, pour qu'ils participent à la fête. Tant d'irrespect et tant de tendresse, surtout, font plaisir à voir.

KOLTÈS à sa mère
San Pedro, Guatemala, le 1^{er} novembre 1978

Marc Augé remarque que le terme espace « s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points, (on laisse un "espace" de deux mètres en chaque poteau d'une clôture) ou à une grandeur temporelle ("en l'espace d'une semaine")¹. »

Des expressions telles cet « espace d'une semaine » ou encore, pour utiliser un autre exemple, « trouver le temps long » font signe, il est vrai, à une certaine spatialité du temps. Quand toutefois on dit que tel ou tel moment *approche*, on affirme, en même temps que cette tendance à « spatialiser » le temps, la relation entretenue avec celui-ci, celle d'une extériorité permettant le mouvement, le sens et la direction, la vitesse et, pourquoi pas, des accélérations/décélérations. Nous avons dit que l'espace du théâtre chez Koltès multipliait les limites et les frontières, et que ces jonctions plus ou moins vastes étaient habitables, mais à la façon paradoxale dont on habite le non-lieu, c'est-à-dire en n'étant jamais totalement chez soi *et* en recréant sans cesse les apparences de ce chez-soi. C'est cette fertile confrontation entre l'abolition du lieu et sa recréation que nous aimerions pour le chapitre qui suit déplacer à cette question du temps. Nous en sommes venus avec Jean-Pierre Sarrazac à considérer le lieu

¹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 105.

koltésien comme un échangeur. Peut-on déceler une structure ou une fonction de cette espèce en analysant le donné temporel des pièces ? Nous croyons que oui. En étudiant l'enchevêtrement des temporalités, ainsi que la façon dont sont signifiés *et* ces temporalités *et* leur entrelacement, il s'agira de détecter comment le jeu avec un certain donné temporel (potentiellement assimilable aux processus de décentrement dont il a été question) abrite la possibilité de son détournement. Détournement (ou subversion) qui instaurera, pour le personnage koltésien, une relation au temps (et à ses diverses segmentations) qui soit comparable à ce qui lie, a-t-on suggéré plus tôt, le sujet au non-lieu.

2.1. *Combat de nègre et de chiens* : prendre acte de la vulnérabilité du temps linéaire

Combat de nègre et de chiens apparaît comme la pièce ayant la structure temporelle la plus simple, la plus classique et la plus apparente. Ainsi l'action débute-t-elle au « crépuscule² » pour se terminer au moment où « le jour se lève, doucement³ ». Cette apparente simplicité n'empêche pas Koltès d'explorer d'autres formes d'appréhension du temps ou encore de mettre en place des épisodes de sa dislocation : ces tentatives sont toutefois faites de manière plus ponctuelle que dans les pièces qui suivront. C'est ainsi qu'à la scène VI Léone se découvre une mémoire en quelque sorte *atemporelle* : « Dans des chuchotements et des souffles, dans les claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues⁴. » Marque qu'elle s'infligera effectivement plus loin dans la pièce, avant de remonter dans l'avion qui la ramènera à Paris. Ainsi, le donné temporel qui se traduit de façon assez classique dans la forme ne peut à lui seul permettre les contresens de la mémoire des personnages. Il y a une expérience du temps qui, déjà dans *Combat*, échappe à – ou *déborde* – la représentation et les conséquences s'en font notamment sentir dans le rapport des personnages à la connaissance :

² Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

LÉONE. – [...] C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu ; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom ; mais elles pendaient comme ça dans ma tête, et toutes les couleurs, je les avais déjà dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures, vous⁵ ?

La conception qu'a Léone du temps – et de la place qu'on peut occuper dans celui-ci – est particulière : pour elle, on le lit dans les *Carnets de combat de nègre et de chiens*, le temps est un cumul de vies et de morts qui la détermine et lui donne une place dans la hiérarchie de l'humain qui va d'un « homme comme Cal, l'horrible type », à la femme, puis au « nègre, dans le sang duquel coulent plus de vies et plus de morts, plus de brutalités et d'échecs, plus de larmes que dans aucun autre sang⁶ ». Cette conception du temps et de la mémoire, comme l'accumulation de ce qui a été, l'accueil de ce qui est et la disponibilité à ce qui vient n'est évidemment pas sans rappeler, quoique sur un plan cette fois individuel, le temps mythique d'Alboury et de sa communauté composée de dizaines de « frères » entassés sous le « petit nuage qui [les suit] partout⁷ » :

[Une] innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage. Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun à mesure que nous voyions reculer les limites des terres encore chaudes sous le soleil⁸.

Ce serait peut-être aller trop loin que de suggérer que *Combat de nègre et de chiens* puisse avoir valeur de plaidoyer pour un temps autre. Néanmoins, on ne peut nier que l'écriture de la pièce prenne acte d'une malléabilité, d'une ductilité du temps qui sera plus fortement marquée, et davantage signifiante, dans les pièces ultérieures. En mettant en présence plusieurs temps et plusieurs strates (événement, histoire ou mythe) ou conceptions de celui-ci (le temps qui se marchande pour Horn et Cal, le temps disloqué et cumulatif de Léone, le temps mythique et comme suspendu de la communauté d'Alboury), Koltès désigne les points de contact et la possibilité d'un passage de l'une à l'autre de ces strates ou de ces conceptions.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

2.2. *Quai ouest* : télescoper la durée

En regard du système des temps de *Combat de nègre et de chiens*, l'enchevêtrement des temporalités de *Quai ouest* laisse pour le moins perplexe. La pièce est composée de vingt-six « moments » (et de trois monologues non destinés à la représentation sur scène) étendus dans un temps continu que laissent deviner assez clairement les didascalies insistant sur la présence ou non, la force et la position du soleil. Nullement à l'abri des fissures qu'on lui imprime, ce temps qu'on croit véridique, immuable, parce qu'on le lit dans la qualité de la lumière du jour ou du noir de la nuit, est constamment mis en doute, par exemple par le rôle qu'y joue un personnage comme Cécile :

CÉCILE. – [...] Je ne veux plus te voir, je ne veux plus rien voir. (*Se tournant vers le plafond* :) Couché !
Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat. Cécile sort⁹.

Un peu à la manière de la mémoire à contre-courant de Léone, ces épisodes empêchent de tenir pour acquis la linéarité d'un présent, l'inertie de sa course comme la fixité de ses manifestations et obligent le lecteur à adopter une attitude critique par rapport au temps de l'action. À ce temps qui, s'il n'est pas déjà miné ou déjoué (puisque'il est évident, au moins dans le cas de Cécile, que Koltès use de ces artifices de manière symbolique), nous incite à douter de sa valeur, se superpose un temps métaphorique instauré par des citations, au nombre de six, qui parsèment le texte de la pièce. Elles sont, dans l'ordre de leur apparition, de Hugo, Melville, Faulkner, London, Conrad puis de Marivaux¹⁰. Lanteri a bien remarqué le rôle de ces citations :

En réalité, et nous tenons là un des principes de composition du texte, chaque citation, fournissant une information d'ordre temporel au lecteur (il y en a six en tout) retourne vers la partie précédente qu'elle conclut et anticipe sur la suivante. *Ainsi la citation, principe de discontinuité, sert à la fluidité narrative de l'ensemble*¹¹.

⁹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 55. (Il ne s'agit là que d'une occurrence parmi d'autres des démonstrations du pouvoir qu'a Cécile sur le soleil.)

¹⁰ Ces citations se retrouvent respectivement aux pages 11, 25, 43, 62, 77 et 94 de *Quai ouest*, dans l'édition précédemment citée.

¹¹ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », thèse de doctorat, Paris, Paris III, Institut d'études théâtrales, 1994, p. 220-221. (C'est nous qui soulignons.)

En effet, dans cette imparfaite superposition, Jean-Marc Lanteri décèle un décalage juste assez important pour qu'il y voie un « indice déjà qu'un temps métaphorique se développe en une série secrètement parallèle peut-être au temps réel, indice que le temps avance plus vite que les personnages ou le spectateur pourrait le penser ou le constater¹² ». Indice aussi de la difficulté pour le personnage koltésien d'être en phase – sur la même longueur d'onde – que ce qu'il vit ou voit, ou d'appréhender les effets d'une situation, d'un acte : difficulté donc, pour le personnage koltésien, d'être de son temps.

Ainsi dans *Quai ouest* le temps des événements, déjà symboliquement discontinu et malléable, est imbriqué dans un temps métaphorique qui le comprend et le dépasse (en étendue comme en vitesse). Cet agrégat de temporalités rejoint une temporalité symbolique qui le surplombe et le domine (mais de laquelle il participe) et qui est instaurée par deux autres citations, cette fois mises en exergue à la pièce. Il s'agit d'abord d'une citation tirée de la Genèse : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit. » Ce passage qui intéresse Koltès précède de quelques lignes l'annonce faite, à Noé, du déluge : l'habitude de lecture la plus commune nous incite à croire que ce déluge symbolique sera en cours, ou passé, au moment pour les personnages d'entrer en scène. Hypothèse corroborée par le dire de Monique qui, au moment XI, affirme : « Il n'y a quand même aucune raison pour qu'on plante notre tente ici jusqu'à la fin du déluge. Il faut bien qu'on arrive à un arrangement¹³. » Or c'est un déluge tout relatif puisqu'il faut dans notre lecture tenir compte de l'intention qui guide Koch au milieu de ce quartier désaffecté : mourir noyé et couler au fond du fleuve. Cette visée qui est la sienne a pour effet de décharger le terme « déluge » d'une part de malheur, d'en réduire le coefficient de catastrophe : s'il y a déluge au quai ouest, c'est qu'il aura été appelé. La seconde citation mise en exergue est du chanteur reggae Burning Spear : « *I would like to see the shade and tree where I can rest my head*¹⁴. » De la même manière, cette citation-ci, tirée de la chanson *Resting Place*, pointe vers une temporalité de l'attente, de l'imminence, d'un certain espoir. Le recours à ces deux extraits implique un temps vaste, enflé et dilaté, mais aussi redoublé, dupliqué. En effet, le

¹² *Ibid.*, p. 219.

¹³ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Burning Spear, *Marcus Garvey*, Islands ILPS 9377, 1975, 33t. Notons que *Resting Place* est la dernière pièce de l'album.

reggae – d’ailleurs truffé de références et d’emprunts à l’Ancien Testament – est le principal véhicule de transmission de la culture rasta, qui littéralement appelle le déluge sur la nouvelle Babylone qu’incarne pour les rastas la société occidentale. Espoir et attente qu’il importe encore une fois de nuancer : dans sa révolte, le rastafarisme recrée, la plupart du temps, malgré lui et en son sein, un bon nombre des tares qu’il dénonce chez l’ennemi et ainsi, signe son propre échec¹⁵.

En définitive, le lecteur de *Quai ouest* assiste à un véritable télescopage des durées qui complexifie encore davantage tout ce qu’il y a de relatif et de subjectif dans l’appréhension d’un événement, quel qu’il soit. En multipliant les ordres de temporalité selon lesquels un même élément est amené à signifier, Koltès installe ses personnages dans une position doublement problématique : pour peu que leur « longueur d’onde » respective diffère, même minimalement, le même acte pourra avoir des répercussions énormes ou au contraire s’anéantir dans la jonction de l’une à l’autre des strates de temporalités. C’est là aussi, par ailleurs, le symptôme d’un temps qui se répète et se recoupe, sans cesse : un temps courbe, celui de la spirale qui refuse la fermeture complète et où, dans la répétition continuelle d’un déluge qui n’en finit pas d’arriver, le changement est dévoiement, erreur, fausse note. Koltès pose donc, entre autres, dans *Quai ouest*, ces questions sans réponse : quand un événement passe-t-il à l’histoire ? Quand l’histoire passe-t-elle dans le domaine du mythe ? Comment peut-on échapper au pouvoir obscur et illocalisable de ce temps (et pas seulement du passé) qui nous dépasse ? En mettant de l’avant le fait que tout peut constamment changer d’échelle, Koltès ne dit rien d’autre – et la quête insensée et inassouvie de Koch cherchant *sa* mort nous apprend la même chose – que l’absurde qu’il y a à vouloir prévoir, voire penser, une fin.

¹⁵ À ce sujet, voir Denis Constant, *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*, Roquevaire, Éditions Parenthèses, 1982, entre autres p. 74 et suiv. : « Le rastafarisme, dernière borne sur la route de l’innovation religieuse, nourri de culture jamaïcaine, correspond en effet à une société dont l’évolution se joue entre l’exode et le refus de la réalité immédiate ; à une société déstructurée qui engendre le conflit interne. Il est le fruit de cette société et il mûrit en offrant aux pauvres, aux urbains de fraîche date, un cadre qui leur est familier mais les fait se sentir différents, un but qui ressoudé les esprits en sapant l’aliénation et coalise les énergies en désignant finalement la lutte. »

2.3. *Le retour au désert* : le temps comme entité autophage

L'écriture du *Retour au désert* fonctionne selon un modèle similaire à celui que nous venons d'ébaucher pour *Quai ouest*. Au niveau de la fable, le lecteur se heurte en effet à une temporalité chronologique mais discontinue. Celle-ci se voit en outre enchâssée dans une structure temporelle allégorique, elle-même connectée à un temps symbolique : alors que les événements de la pièce se déroulent sur une période d'un peu moins d'un an (durée que l'on déduit de la naissance des jumeaux noirs à la fin de la pièce), les sous-titres qui organisent le texte réduisent ce temps à une journée. Chaque sous-titre correspond en effet à une des prières de l'islam, qui sont reprises par Koltès dans le respect de leur ordre habituel d'effectuation dans la journée. Par ailleurs, outre cette durée journalière instaurée par le nom des prières et leur succession, existe une autre unité temporelle qui est le mois. C'est ce que remarque encore Jean-Marc Lanteri : « La scène 17 porte le titre d'une fête qui marque la fin du ramadan. La pièce se serait donc déroulée conformément à cette durée qui n'est indiquée qu'à la fin¹⁶. » Néanmoins, cet ensemble de bornes temporelles issues de l'islam est, pourrait-on dire, lui-même contaminé par un recours à une sphère culturelle autre, en l'occurrence la religion chrétienne. La didascalie « *Cloche sonnant complies, au loin*¹⁷ », précédant le long monologue de Mathilde, fait référence à la dernière prière de l'office divin, avant la nuit. Nuit qui tombera effectivement, dès la scène 19, sur le petit monde du *Retour au désert*.

Surplombant ces temporalités imbriquées, se retrouve un autre temps : ici encore celui du mythe. Andréa Grewe procède à un inventaire fort intéressant des mythes qui peuplent et structurent l'univers du *Retour au désert*. Nous en évoquerons deux. Il s'agit d'abord du mythe dit « des frères ennemis », auquel fait allusion de façon très explicite, outre évidemment la relation entre Mathilde et son frère, la naissance des deux jumeaux noirs, à la fin de la pièce, qui sont baptisés Rémus et Romulus. Grewe souligne l'évidence des parallèles susceptibles d'être établis entre le mythe et l'histoire d'Adrien et Mathilde : « les éléments caractéristiques

¹⁶ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *loc. cit.*, p. 235. (Il s'agit en réalité de la scène 18, qui porte le titre « Al-ʿid ac-çaghîr ».)

¹⁷ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 67.

tels que la haine réciproque, le fratricide et la condamnation à l'exil¹⁸ » s'y retrouvent. D'une manière similaire à ce qu'on a pu voir dans *Quai ouest*, le recours à ce temps symbolique du mythe a un double effet. Celui d'une part de placer le lecteur devant une continuelle modification du point de vue par des changements constants d'échelle et ainsi achever la mise à distance des événements de la fable. D'autre part, et sans qu'il y ait ici contradiction, il contribue à fournir un ultime ancrage de la fable dans le réel, en ce qu'elle devient une occurrence, une manifestation et une recreation du mythe qui, quel qu'il soit, a la particularité de s'opposer à la fable ou la légende : il a, lui, valeur de vérité. « Le mythe, dit Mircea Eliade dans une tentative de définition, ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté¹⁹. » L'autre mythe recensé par Andréa Grewe et qu'il nous semble judicieux de relever est celui du serpent qui, ici désigné par le nom de famille des personnages principaux, Serpenoise, peut recouvrir trois significations : « le serpent comme figure du Mal qui entraîne la mort ; le serpent qui se mord la queue symbolisant l'éternel retour du même ; et le serpent qui fait peau neuve comme image de la régénération et du renouvellement de la vie²⁰. »

Porteur de ces trois significations, le serpent dans *Le retour au désert* rassemble, encore plus qu'il n'y paraît au premier abord, la majeure partie de ce que nous avons affirmé au sujet des temporalités de la pièce. Le serpent comme animal qui se régénère est explicitement évoqué à deux endroits dans le texte. D'abord dans une conversation entre Mathieu et Édouard, où il est question du corps « rachitique » d'Édouard :

MATHIEU. – [...] Avec quelques mois et quelques mois de patience, on pourrait peut-être bien doubler le volume de ce petit corps de serpent.

EDOUARD. – Je ne veux rien doubler du tout [...]. De toute façon, ce corps auquel tu portes tant de soin se renouvelle sans arrêt, ces cellules que tu entretiens au prix de tant d'effort partiront demain avec l'eau et le savon ; et, au

¹⁸ Andréa Grewe, « Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 46, n° 1, 1994, p. 190.

¹⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 15.

²⁰ Andréa Grewe, « Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *loc. cit.*, p. 191.

bout de sept ans, plus rien de toi ne restera de ce dont tu es fait aujourd'hui ; il n'aura servi à rien de passer deux heures chaque matin à l'entraînement²¹.

Il est intéressant de constater qu'ici la régénération se passe dans l'individualité de l'organisme humain : dans le cadre de l'allusion que fait Mathilde à ce renouvellement périodique, ce processus se déplace à un autre type de « cellule », dans un mouvement du corps humain au corps social : « Il est bon, dit-elle, de se brouiller avec ses amis ; tous les sept ans il faut le faire. On ne peut pas passer sa vie avec ses camarades de pensionnat²². »

En effet, dans le corps humain comme dans les relations interpersonnelles, on assiste à une recreation cyclique, périodique. Comme la peau du serpent, le social se perpétue, se paie une peau neuve au prix de la destruction de l'ancienne, dans un cycle ininterrompu de destruction/recreation. Le temps circulaire structuré par cette « hygiène » est ambigu : condamnation à l'éternel retour du même, il porte en même temps la possibilité d'une variation. En d'autres mots, d'une morsure à l'autre, le serpent, s'étant dans l'intervalle recréé, ne croque jamais tout à fait la même queue.

2.4. *Roberto Zucco* : des meurtres pour tuer le temps

Jean-Marc Lanteri affirme que chez Koltès, « en réalité, tout recommence, et [qu']origines et fins du monde n'ont pas de réalité historique²³ ». Nous préférons, et ce que nous avons dit des autres textes à l'étude va en ce sens, considérer la mise en doute de l'historicité des événements de la fable moins comme une négation de leur « réalité » historique que comme une étape dans la fragilisation des bases mêmes d'une entreprise de délimitation temporelle. Autrement dit, leur inscription dans une narration historique reste possible, souhaitable même, en autant que celle-ci ne soit pas considérée comme une finalité, une fixation de leur sens. Nous avons montré comment Koltès appréhendait l'événement en rapport avec la réalité événementielle immédiate des personnages aussi bien qu'en regard d'un certain contexte historique, avant de suggérer qu'une autre strate de signification puisse être

²¹ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 52-53.

²² *Ibid.*, p. 80.

²³ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *op. cit.*, p. 249.

dégagée du choc de la fable avec un ensemble de narrations mythiques. Tout événement étant susceptible de « se réaliser » différemment à chacune de ces échelles de temporalité, tout événement étant, de surcroît, potentiellement la recreation d'un même, il serait facile pour le personnage koltésien de se considérer condamné sans appel, prédestiné par la marche des temps mythique et historique à n'être qu'une pièce mobile d'une mécanique bien réglée, ou le pion d'un jeu qu'il ne comprend pas. C'est ainsi que le grand parachutiste noir du *Retour au désert* dit :

On me dit que c'est l'histoire qui commande l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court ; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du pied avec impatience. Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort²⁴.

Le personnage chez Koltès est dépassé par l'étrangeté d'un monde transitoire dans lequel il se sait agi par la force d'une histoire qu'il ne peut refuser : il ne peut que se battre, négocier la paix ou gagner du temps, en attendant la mort. Il est toujours pressé mais semble ne jamais aller nulle part : c'est, par exemple sur le chantier de *Combat*, ce « petit chiot blanc, paniqué, [qui] couraille entre les pattes d'un buffle énorme, qui souffle et piétine, au milieu d'effervescences de boue fumante qui font des bulles entre les mottes de terre²⁵ ».

Le parcours de Roberto Zucco dans la pièce éponyme fait davantage encore qu'échapper à ces indésirables coups de pattes. La pièce fonctionne de manière similaire aux précédentes, par dédoublements et déplacements de la cohérence temporelle, par des rétrécissements ou des amplifications du temps. Ces changements d'échelle et ces modifications de perspective ne se ploient toutefois plus, dans le cas de Zucco, devant la rigidité du temps mythique, et l'action ne se heurte plus au contenu de la narration mythique comme elle pouvait le faire auparavant, déclarant forfait devant la rigidité d'une prédestination immémoriale. La première structure des temps dans *Zucco* prend la forme d'une chronologie vraisemblable et somme toute réaliste, dont la cohérence est instaurée par les moments clés que sont les meurtres successifs commis par le tueur. Laissant dans l'ombre des intervalles de temps plus ou moins importants, les repères temporels, en faisant alterner le jour et la nuit,

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 57.

²⁵ *Id.*, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 119.

forment une seconde cohérence temporelle en laquelle Deborah Streifford Reisinger décèle comme une spirale ascendante allant de l'obscurité à la lumière :

*Looking at not only the location of the scenes, then, but also at the time of day that each scene takes place, another structure emerges. As the play begins in the dead of night and ends in midday, I find that Roberto Zucco suggests an evolving rather than static circular pattern, a rising spiral transit from darkness and obscurity to light and clarity*²⁶.

Plus explicitement que jamais auparavant toutefois, cette spirale ascendante, à l'image de Zucco lui-même, réussit à échapper à l'emprise du mythe qui, jusque-là, enfermait le temps de la fable koltésienne dans un carcan apparemment impossible à surpasser. Le parcours de Zucco est, pour l'essentiel, l'aller spiralé de la prison à la prison qui, par le truchement d'une incroyable force centripète envoie au-devant de lui – donc littéralement au ciel, où Zucco ira ultimement les rejoindre – les hommes et les femmes qu'il tue. Cette structure cyclique est aussi, et principalement, induite par la prière à Mithra qui ouvre la pièce, en épigraphe, et la referme dans la solarisation finale de Zucco. Il s'agit là d'une fermeture bien relative puisque, plutôt que de se cogner au mythe comme à un sens déjà fixé, Koltès nous présente un Zucco qui *intègre* le temps mythique. Entre la chute ou l'ascension, il n'est plus guère possible de décider puisque le mouvement ultime de Zucco s'abolit lui-même dans un état de *suspension* créant, dans la clarté même, comme un superlatif de la lumière du midi qui en vient à rejoindre l'obscurité la plus complète. C'est ce que constate Streifford Reisinger citant une analyse d'Anne-Françoise Benhamou :

la toute dernière scène du théâtre de Koltès dérobe une fois de plus son sens : celui qui a regardé la mort et le soleil en face est-il un Icare qui s'écrase au sol ? Ou un Édouard qui « disparaît sans [sic] l'espace » ? Un éclat insoutenable et opaque réduit en cendres ces questions métaphysiques ; et déjà il n'y a plus ni haut ni bas, ni ciel ni abîme ; le noir et la lumière ont fusionné dans « l'éclat d'une bombe atomique ». *C'est l'ultime dérailage qui n'est pas plus une chute qu'une apotheose ; le dérailage dans l'éternité*²⁷.

²⁶ Deborah Streifford Reisinger, « French Literary and Cinematic Response to the Contemporary *Fait Divers* : Discursive Struggles and Resistance », thèse de doctorat, University of North Carolina, Chapel Hill, 2000, p. 196. (C'est nous qui soulignons.)

²⁷ Anne-Françoise Benhamou, « Reflets d'abîme », dans *Alternatives théâtrales*, n^{os} 35-36, 1990, p. 35, cité par Deborah Streifford Reisinger dans « French Literary and Cinematic Response to the Contemporary *Fait Divers* : Discursive Struggles and Resistance », *loc. cit.*, p. 196. (C'est nous qui soulignons.)

Dans les dernières sinuosités de la spirale temporelle du parcours de Zucco se produit donc la multiple déflagration du lieu, du temps et du sens. Déflagration dont les conséquences nous sont transmises dans la dernière didascalie : « *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien*²⁸. »

Ce « dérailage dans l'éternité » est, effectivement, suppression de toute marque temporelle et création d'une sorte de présent perpétuel et continu. C'est précisément ce que laisse entendre la dernière réplique de Zucco, qui est aussi la dernière réplique du théâtre de Koltès :

UNE VOIX (*criant*). – Il tombe²⁹.

Cet accès à l'éternel est la fin d'une réalité mais le commencement d'une autre : le personnage défini et multiple déterminé cède sa place à l'abstrait d'une *voix*, à laquelle on ne prête même plus d'intonation ou de particularité qui pourrait laisser présager une psychologie. Une assertion sans indication d'adresse qui se perd dans l'indistinction primale d'un *cri*.

C'est la double présence de la liturgie de Mithra qui donne tout son sens à l'ultime scène du théâtre koltésien sur le plan de la temporalité. Un passage du Grand Papyrus Magique de Paris est cité en épigraphe et le même passage est presque textuellement repris par Zucco du haut du toit de la prison, juste avant l'éblouissement final. La pièce en entier est donc placée sous le signe du rituel et les derniers propos de Zucco apparaissent en ce sens comme une prière. Or au terme de celle-ci, Zucco touche le sacré et (s')assimile un nouveau temps et une nouvelle chronologie, celle du mythe lui-même. C'est que réactualiser le mythe par l'entremise du rituel ne constitue pas, selon Mircea Éliade,

une commémoration des événements mythiques, mais [leur] réitération. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain.

²⁸ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 95.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

Cela implique aussi qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le Temps primordial, *le temps où l'événement a eu lieu pour la première fois*³⁰.

Déjà en concluant la pièce sur l'éclat atomique qui frustre le lecteur ou le spectateur qui cherche un ultime sens, Koltès place Zucco hors de portée de l'histoire et aux rênes du temps mythique : il ouvre une brèche et ménage un accès au temps *primordial*, au temps où Mithra lui-même a agi pour la première fois. Or il faut savoir qu'un des seuls événements attribués à Mithra (et sans contredit le plus documenté et représenté dans les temples qui lui sont dédiés) est, outre sa naissance, la tauroctonie. Sous l'ordre du soleil, Mithra tue un taureau dont le sang versé devra fertiliser le monde. Nous avons entrevu dans les autres pièces comment le ruminant – taureau, vache ou buffle – était susceptible d'être mis en relation avec une conception cyclique ou spiralee du temps, qui recoupait une certaine conception de la narration historique dans son rapport à l'ordre du mythe. C'est de cela que Koltès fait table rase, par l'entremise de Zucco et de son ultime meurtre.

En définitive, on peut soutenir qu'il y a chez Koltès, dès *Combat de nègre et de chiens* et sans aucun doute dans des écrits antérieurs, l'affirmation d'une spatialité du temps, une conscience de sa relativité, une croyance en la possibilité d'un jeu avec ses délimitations. Dès *Combat...*, il y a prise en compte explicite de trois ordres temporels distincts mais *communicants* : l'événementiel, l'historique et le mythique (ou le sacré). En prenant acte de la possibilité qu'à un même événement ou une même action de signifier selon diverses strates de temporalité, Koltès affirme l'existence de points de contact, de zones de friction et ainsi prête à l'événement – dont on devine déjà qu'il est l'événement *violent*, porteur d'une force de destruction, par excellence le meurtre – la valeur d'échangeur entre les diverses chronologies.

Toute la cohérence temporelle de *Quai ouest* repose quant à elle sur un procédé d'enchevêtrement et de superposition (imparfaite) des repères temporels et ainsi fait signe vers la difficulté pour un personnage de faire se coïncider les multiples fréquences ou longueurs d'onde qu'il doit prendre en considération pour appréhender les conséquences d'un acte ou planifier une fin. Koch qui court vers sa mort sans jamais la trouver complètement est donc le

³⁰ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 31. (C'est l'auteur qui souligne.)

prototype du personnage koltésien qui est impuissant devant le temps spiralé de la recreation du même. Le pouvoir, la logique ou la clé du système auquel Koch voudrait échapper est illocalisable et, de ce fait, indépassable.

Le Retour au désert maintient ce recours aux procédés d'enchevêtrement et de superposition et illustre, par l'usage du mythe du serpent, une conception du temps cyclique et spiralé comme entité autophage, à laquelle on reconnaît toutefois une certaine possibilité de transformation : le serpent étant caractérisé par ses mues périodiques, la destruction essentielle au renouveau du cycle (le serpent qui mord sa propre queue) ne se fait jamais totalement sur le même corps, corps dont on a vu qu'il était tout aussi bien le corps proprement biologique du sujet que celui, plus abstrait, du social ou de la communauté. Par ailleurs, ici davantage que jamais auparavant dans l'œuvre de Koltès, on reconnaît au Mal et à la destruction un rôle bénéfique en ce qu'ils sont une étape obligée dans l'accession à un temps nouveau, dans un retour à zéro, au « désert ».

Finalement, *Roberto Zucco* met en présence tous les éléments que nous venons de mentionner. La chronologie réaliste et, pour l'essentiel, vraisemblable du parcours de Zucco est mise sous l'autorité du mythe de Mithra et les nombreux meurtres de la pièce n'acquièrent leur valeur qu'en fonction de cette chronologie mythique, l'avancement dans le culte mithraïste étant d'ailleurs parsemé d'épreuves initiatiques. Ce parcours mortifère trouve son terme dans le meurtre final de Zucco qui est perpétré, presque sans voile cette fois, au niveau du temps lui-même et de son organisation. Zucco, recréant par le rituel la tauroctonie attribuée à Mithra, met donc symboliquement à mort le taureau ; on a vu à quel point Koltès associait le ruminant et la narration historique : les deux avalent, digèrent, assimilent, régurgitent, digèrent à nouveau, puis ultimement évacuent. Zucco ferme le théâtre de Koltès en assimilant le temps du mythe – une borne jusque-là indépassable –, c'est-à-dire en faisant table rase de l'histoire, en fertilisant le socle d'un renouveau : Zucco clôt le théâtre de Koltès non plus en se butant sur la porte de l'éternel, mais en la fracassant dans une explosion atomique.

Dans ces quelques conclusions apparaissent par ailleurs les liens que nous cherchions à faire dès le début entre l'espace comme lieu pratiqué et le temps : Koltès impose au temps (de la fiction) et à ses délimitations un traitement similaire à celui que nous avons mis au jour quant

aux lieux et à leurs frontières. En effet, par la création d'une entité infiniment mobile, vaste et aménageable, Koltès installe son personnage – et ultimement son lecteur – dans un temps spiralé où des détournements ou des subversions de l'ordre établi sont possibles, c'est-à-dire inscrits à même ses structures, en filigrane dans les marques de son organisation. En mettant en relief ces points (ces moments) de friction entre les strates de la durée, Koltès leur prête une valeur d'échangeur : à la manière des mondes et anti-mondes qui ne se superposent jamais parfaitement, la temporalité koltésienne est une spirale à la courbure inégale où se croisent certaines des spires. Ainsi, si le personnage koltésien peut être à deux endroits à la fois, ou partout et nulle part en même temps, il peut aussi, comme nous l'avons vu, « être » à deux points différents d'une ligne du temps ou ultimement, comme Zucco, être à la fois *toujours* et *jamais*. Nous avons dit à la fin du chapitre précédent que le non-lieu tel que défini par Augé pointait vers une question du politique, du pouvoir et de sa localisation, et plus généralement vers « la tension entre pensée de l'universel et pensée de la territorialité³¹ » : il appert désormais que cette tension est aussi visible dans ce qui oppose l'éternel et l'historique.

Tout compte fait, et au-delà de la cohérence interne de chaque texte, Koltès réussit l'exploit d'installer une cohérence plus globale à son œuvre écrite. Cohérence qui peut nous laisser entrevoir beaucoup plus qu'un jeu avec les possibilités formelles d'organisation du temps. Cette cohérence se lit, entre autres, dans la récurrence et l'évolution de pratiques signifiantes sur le plan de la forme allant de pair avec le réinvestissement, notamment, de la métaphore du ruminant (qui cède toutefois sa place au serpent dans *Le retour au désert*). De ce temps, il ne s'agit plus de respecter et de reproduire le fonctionnement ou le cours : il s'agit chez Koltès, de *Combat de nègre et de chiens* à *Roberto Zucco*, de se l'approprier, de le faire sien. L'évolution du traitement de la donnée temporelle au sein de la fiction koltésienne suit les grandes étapes d'un apprentissage qui mène le personnage à refuser le poids, le joug du temps. À la charnière mal huilée du temps « hors de ses gonds », le personnage koltésien substitue de nouvelles articulations, de nouveaux *échangeurs* entre les strates de temps. Ces nouvelles charnières sont tout aussi susceptibles de se briser, mais elles permettent, à tout le moins

³¹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 141.

l'espace d'un instant, d'ouvrir les portes qu'elles fixent et desquelles elles permettent le mouvement.

3. Koltès et « la question de la mort »

« Le Jeune Homme et le Mort, thème clef de toute l'œuvre¹ », dit Anne Ubersfeld dans son *Bernard-Marie Koltès*. De prime abord il est sûr, on ne peut affirmer qu'elle ait tort. Toutefois, Koltès lui-même dit autre chose. Dans un entretien réalisé pour l'hebdomadaire *Der Spiegel* en 1988, Koltès nie la présence, dans son travail, d'un intérêt pour la « question de la mort ». « Je trouve que c'est terriblement banal² », affirme-t-il. Quelques mois plus tard, à Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino lui demandant pourquoi avoir insisté pour qu'une mise en scène du *Retour au désert* soit retirée de l'affiche, il répond qu'

il y avait [...] des choses qui n'étaient absolument pas respectées, comme la disparition dans les airs d'un personnage. [...] Au lieu de le faire [disparaître], on m'envoie à la figure des histoires de métaphores de la mort. Mais on s'en fout, de la métaphore de la mort ! Je m'en fous, moi, de la mort, de toute façon. Alors comment voulez-vous que je parle d'une métaphore de la mort ? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout³.

Ce serait aller trop vite et trop loin de dire que Koltès nie la *présence* d'une chose appelée « mort », dans son théâtre. On se tue, et on meurt, sans aucun doute, chez Koltès ; il est le premier à le reconnaître. Dans ces deux citations cependant, ce que Koltès affirme, c'est sa croyance en l'impossible d'un discours sur la mort qui aspirerait à en véhiculer une vérité. Si le personnage koltésien peut difficilement s'imaginer parler *de* la mort, il ne se gêne pas pour parler *à* la mort, *au(x)* mort(s). Et la mort a beau tenir le personnage *en respect*, menacer de s'abattre sur lui, il est rare que celui-ci en retour fasse dans les louanges, qu'il la traite avec beaucoup d'égards. Zucco, à la scène VIII intitulée « Juste avant de mourir », emprunte à cet effet des vers de *La vie nouvelle* :

Mort cruelle,
Ennemie de toute pitié,
antique mère de la douleur,
jugement invincible et dur,
ma langue fait tous ses efforts pour te maudire⁴.

¹ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Éditions Actes Sud, 1999, p. 8.

² Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 50 : « *Morte villana/ di pietà nemica/ di dolor madre antica/ giudicio incontestabile gravoso/ di te blasma la lingua s'affatica.* »

« Ma langue fait tous ses efforts pour te maudire. » Autrement dit, lorsqu'il est question de mort, c'est bien *l'effort* de la langue – la langue en tant qu'elle est véhicule : sa force, sa puissance de choc, sa vitesse – qui compte, davantage que ce qu'elle peut traîner de signification derrière elle. Le personnage de Koltès *maudit* la mort, car il sait bien qu'il n'y accède pas : la mort, et la sienne propre y compris, qu'il s'agisse d'en parler, d'y courir ou de la *maudire*, il ne peut que la manquer. Par manque de matière sur quoi elle pourrait résonner, se répercuter, la langue se tord, dénoue les liens qui la condamnent à l'exigence d'un contenu, jusqu'à ce qu'il ne subsiste qu'une sorte de force, une onde, jusqu'à ce que ne *survive* que la colère. C'est ce que nous enseigne Mathilde dans *Le retour au désert* :

Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez, parce qu'alors il pense tout de suite que c'est une raison suffisante pour se croire arrivé, pour prétendre porter le pantalon, pour s'imaginer tenir les rênes, pour prendre des airs de petit malin ; *il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi. Mais, lorsqu'on n'est pas en colère, comme maintenant, et à moins d'être une fichue bavarde, il vaut mieux se taire*⁵.

Le personnage koltésien, à force de faire cogner sa langue aux limites floues de la chose informe qui se cache sous le nom de mort, sait bien que la mort, si une telle chose existe, ne lui est pas accessible complètement, et encore moins directement, se faisant toujours sentir sous la médiation d'autre chose : la douleur, l'absence, la peur, mais aussi le fantôme, le spectre, la mémoire et l'héritage. Ainsi, ce qu'ici on appelle la mort n'est pas la mort, puisque le personnage de Koltès n'en expérimente ici même, en ce bas-monde, que les contrecoups, les effets, puisqu'il en sent l'informe présence. Aussi Koltès reprend-il dans son texte une réplique d'un personnage de London, qu'il met en épigraphe de la scène XV de *Quai ouest* : « Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse⁶. » Accès doublement impossible : elle ne se présente que sous les airs d'autre chose, et on ne peut que s'adresser à elle avec les mots, la voix, d'un autre.

En outre, il est vrai, Koltès affirme qu'on ne peut faire la métaphore de la mort. Cela n'empêche toutefois nullement que « mort », ainsi que ses dérivés, puissent de leur côté être

⁵ *Id.*, *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 68. (C'est nous qui soulignons.)

⁶ *Id.*, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 62.

employés dans un usage métaphorique ou métonymique. Compte moins ce qu'on dit de la mort que l'impossibilité de ce dire, que la forme, palpable, matérielle, dans laquelle se donnent à lire les tentatives de surmonter cette impossibilité. Ni un échec ni compromis, il s'agit bien là d'un appel à trouver de nouvelles postures pour dire la mort, de nouvelles modalités ou de nouveaux terrains pour s'entretenir avec elle ; c'est peut-être là en fait la raison pour laquelle le théâtre est l'art de Koltès. Comme le remarque fort justement Lanteri, le théâtre est « l'art qui impose l'incarnation pour désigner la désincarnation⁷ ».

3.1. « Soyez là ou ne soyez pas là » : la double mort du personnage koltésien

Koltès, dans un autre entretien, y va de ces remarques quant à sa conception du théâtre :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est un peu comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, comme dans le théâtre classique⁸.

« Ceci n'est pas la vraie vie », nous dit Koltès. Nombreuses, en effet, sont les occasions où un personnage évoque plus ou moins directement une opposition entre l'activité se tenant sur le plateau de théâtre, dans laquelle il est impliqué, et un ailleurs indéfini, avec sa mystérieuse et vague animation. À titre d'exemple, le début de *Quai d'ouest* démontre bien cette propriété du plateau de théâtre de n'être jamais pleinement quelque chose, d'être plutôt mi-réalité mi-rêve ou fantasme. Koch, venu y chercher sa mort, se fait conduire en voiture par Monique qui voit bien elle aussi que là où il sont est une sorte de domaine intermédiaire, un seuil, une antichambre :

Dieu sait ce qui vit là, maintenant, dieu sait ce qui est en train de nous regarder.
(*Temps. Silence.*) [...] N'avancez pas par là, Maurice, le sol est glissant et vous

⁷ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », thèse de doctorat, Paris, Paris III, Institut d'études théâtrales, 1994, p. 166.

⁸ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 55.

avez vos chaussures de ville. (*Long silence.*) Maurice, Maurice, *ce n'est pas le monde vivant, ici*⁹.

Koch, venu trouver la mort sur les quais abandonnés, ne fera essentiellement que la chercher tout le temps qu'il sera en ce lieu intermédiaire, qui n'est pas encore la mort mais déjà autre chose que le « monde vivant ». « Le sol est glissant et vous avez vos chaussures de ville » : c'est cet inévitable glissement qui rend ce « lieu provisoire » si dangereux et si propice aux bouleversements, si *réactif*. C'est ce glissement du sol, cette précarité des assises qui est cause de l'impossibilité pour Koch et Monique de trouver la bonne posture, de marcher avec aplomb. C'est cette viscosité du terrain qui fera dire à Koltès que l'intérêt de la première scène de *Quai ouest* est précisément de savoir, dans ce qui lie Koch et Monique, qui suit qui, qui soutient qui ? Généralement, mais de diverses manières, la pièce koltésienne est toujours cet endroit flou où se trouvent détraquées jusqu'aux règles de la physique : nous n'avons qu'à penser à Cécile et au contrôle qu'elle exerce sur le soleil, par exemple. Les conséquences de ces dérèglements sont nombreuses et affectent jusqu'à la validité des principes qui régulent les relations entre les personnages. Est-ce Monique qui guide Koch sur le parquet glissant de l'antichambre de sa mort ou, au contraire, se fait-elle entraîner par Koch sans qu'il (et sans qu'elle) ne le sache ? Ils sont de toute façon trop occupés : l'un à chercher une (impossible) solution dans le hors-scène de la *vraie* mort, l'autre à élaborer les grandes lignes du mensonge destiné à les ramener tous deux en ville, à la *vraie* vie, tout en étant consciente qu'il ne s'agira là que d'un autre « sursis »¹⁰. Dans un cas comme dans l'autre, la solution est hors du plateau, voire hors du théâtre, et rien, absolument rien, ne peut – ni ne doit – garantir que la solution sera aussi conclusion :

Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer¹¹.

⁹ *Id.*, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 14. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁰ « MONIQUE. – Je dirai qu'on a fait travailler l'argent, je montrerai des plans d'investissement. En deux heures, Maurice, je peux préparer cela. *Cela nous donnera un sursis*. Je suis bien capable de faire avaler ça au conseil d'administration ; vous savez que je suis capable de faire avaler n'importe quoi à n'importe qui. » Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 83. (C'est nous qui soulignons.)

¹¹ *Id.*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 133-134.

Nous pouvons donc considérer la mort, avec le personnage koltésien, comme une sortie de scène, un stade de repos, une sorte d'entracte, de pause entre deux représentations. Dans « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise », texte qui accompagne *Le retour au désert*, Bernard-Marie Koltès donne à lire une sorte de généalogie de la famille qui verra naître Adrien et Mathilde, en plus de prolonger l'histoire des deux protagonistes jusqu'au moment de leur mort. Quelque part entre les deux, on peut lire, en italique : « *Ici se situe l'action de la pièce : LE RETOUR AU DÉSERT*¹² ». Le théâtre, la littérature, le texte ou la parole, ce n'est pas la vraie vie, et au théâtre, on ne meurt pas *pour vrai* : Koltès fait en sorte de nous faire comprendre que ses personnages le savent très bien, et ce, en rendant palpables leurs efforts pour s'extirper du trouble ambiant, puis en rendant manifeste leur frustration, leur colère face au glissement de la réalité qui les condamne en esquivant leurs coups, en dérochant ses issues.

Une des intuitions de lecture susceptible d'éclairer le plus efficacement l'ensemble de ces états intermédiaires entre la vie et son contraire est ce que Jean-Pierre Sarrazac range sous le nom d'« entre-deux-morts » : « *L'entre-deux-morts*, où tient toute pièce de Koltès, est le seul angle optique qui nous offre une vision assez large sur les enjeux fondamentaux de l'existence : sur le désir, sur le manque, sur l'impossibilité de rencontrer et même de concevoir l'Autre¹³. » En plus d'être en continuité avec les hypothèses que nous avons précédemment explorées quant aux questions du lieu et des temporalités, l'affirmation de Sarrazac appuie l'idée, qui est la nôtre, que le théâtre de Koltès est toujours cet espace de passage, l'antichambre temporaire mais continuellement renouvelée entre deux plateaux de théâtre où l'on tente de faire tomber les masques de ce qui se donne pour la vie ou pour la mort. Sarrazac explique :

Tout se passe comme si chaque personnage de Koltès effectuait préalablement ce voyage ou cette plongée chez les Mères que doit faire Faust [...] Mais cette pérégrination au sein de l'Inconnu ne porte chez Koltès, à la différence de chez Goethe, aucune promesse de renouveau : désormais immobile, le voyage ne procure d'autre expérience à celui qui l'a entrepris que celle de son propre

¹² *Id.*, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, « Koltès, la traversée du théâtre », dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, p. 232. Jean-Marc Lanteri remarque aussi la récurrence de cette mort qui se répète : « La double mort d'un personnage, suspensive de toute dramaturgie réaliste ou fictive, est d'ailleurs une figure qui revient obstinément dans l'œuvre de Koltès. » (« L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *loc. cit.*, p. 279.)

anéantissement. Jean-Marc Lanteri note à ce propos que Roberto Zucco est « l'être qui est mort dès que la pièce commence, mais qui n'arrive pas à mourir avant que la pièce s'achève. » Ce qu'annonçait d'ailleurs très clairement le Client de *Dans la solitude...* : « parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc ce n'était que cela »¹⁴.

En résumé, Koltès conçoit le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, intermédiaire, dont il s'agirait de s'échapper, de tester les limites dans l'espoir d'un accès à ce qu'il appelle « la vraie vie ». Les personnages qu'il crée sont conscients du caractère ambigu de cet état des choses qui se fait sentir dans l'impossibilité qui est la leur de trouver une posture adéquate pour assurer la constance d'une fin, de leur dessein, d'un objectif. Cet espace du théâtre qui est aussi porteur de l'indécidabilité entre le réel et la représentation peut donc être mieux compris à la lumière de l'hypothèse de Jean-Pierre Sarrazac qui affirme que tout le théâtre de Koltès se déploie dans un univers susceptible d'être défini comme un « espace d'entre-deux-morts ». Ainsi, dans l'opposition vie/mort, la fiction théâtrale est un passage, une antichambre (et ainsi peut faire figure d'*échangeur*) où les sorties (de scène) habituelles se dérobent et où de nouvelles issues se recréent vers les impondérables d'une réalité autre.

En conséquence, plutôt qu'à la manière d'une opposition marquée, le couple vie/mort est à comprendre comme un *continuum*, c'est-à-dire comme un ensemble, un espace ou une séquence dont les composantes n'ont pas de différences claires, valables et opérantes, et à l'intérieur duquel les segmentations et les divisions sont plutôt arbitraires. Cet « entre-deux-morts » explique en quoi le personnage ne peut accéder à la mort (et, suivant, à la vie) que de façon incomplète, médiatisée et paradoxale. Il est aussi et surtout apte à autoriser, comme ce fut le cas pour le lieu ou les temporalités, quantités d'états intermédiaires, des manières d'être au monde qui déjouent, contournent ou débordent l'opposition de ce qui traditionnellement s'annihile, de ce qui mutuellement s'anéantit : la vie et la mort. Ce faisant, il met en question, bien évidemment, la validité (ou la portée) d'une mort ou d'un meurtre, mais d'abord et avant tout les rapports qu'entretiennent entre eux les personnages et les multiples occurrences d'un commerce des (ou avec les) morts.

¹⁴ *Ibid.*, p. 232-233.

3.2. Présence spectrale et figure du porte-parole dans le travail de deuil

Car c'est bien de commerce qu'il est question dans le théâtre de Koltès. Le *deal* de *Dans la solitude des champs de coton* s'avère un angle d'approche intéressant au moment de porter au jour l'étrange relation qu'entretient le personnage koltésien avec le ou les mort(s), c'est-à-dire avec un ensemble plutôt imposant de personnages, assemblage hétéroclite de ceux qui ont vécu, de ceux qui vivront et de ceux qui, déjà morts mais toujours en vie, se retrouvent à chercher *leur* mort sur ce plateau-ci du grand théâtre. Mort toujours à acheter ou à vendre, c'est un commerce bien étrange que celui où l'objet de la transaction ne peut être défini et contenu : que marchande-t-on sous le nom de vie ou de mort ? Un lieu, un temps ou un état ? Nulle réponse ne tient bien longtemps et la raison en est que la présence chez Koltès peut être comprise selon les modalités de ce que Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx*, a nommé la *hantise*, de ce qu'il a théorisé comme étant la *spectralité*. Ainsi il n'y a, pour ce qui nous concerne, de commerce qu'avec l'esprit, le spectre ou le fantôme :

L'esprit, le spectre, ce n'est pas la même chose [...], mais pour ce qu'ils ont en commun, on ne sait pas ce que *c'est*, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir¹⁵.

Nous voulons donc croire – ne pouvant pas, suivant Derrida, le *savoir* – que la présence et le dire d'un personnage peut, chez Koltès, renvoyer à quelque chose d'autre qu'à soi-même, que sur la scène, *se tenir en un lieu* soit, aussi, *tenir lieu* de quelqu'un ou de quelque chose d'autre : en être le porte-parole, y suppléer. Cette possibilité est justiciable des structures du lieu et du temps dont nous avons dit déjà qu'elles étaient mobiles et malléables. Comme l'explique Derrida :

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité

¹⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 26. (C'est l'auteur qui souligne.)

actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer : l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'actualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc. Il y a d'abord à douter de la contemporanéité à soi du présent¹⁶.

Prendre en compte la possibilité d'une présence spectrale implique la même levée des frontières entre la vie et son autre que celle que nous avons détectée sur les plans du lieu et du temps : de la même manière que nous nous sommes demandé en quoi le traitement du lieu menait au non-lieu et de quelle façon l'acception koltésienne de la course du temps permettait l'anachronie, voire l'achronie, « il faut peut-être se demander, dit encore Derrida, si l'*effet de spectralité* ne consiste pas à déjouer cette opposition, voire cette dialectique, entre la présence effective et son autre¹⁷ ».

3.2.1. *Le Retour au désert*

Deux passages tirés du *Retour au désert* illustrent cette dynamique d'autant plus efficacement qu'ils sont des occurrences on ne peut plus explicites de la réalité du spectre. La relation d'Adrien avec son fils Mathieu est le premier de ces deux exemples. Mathieu vu par son père s'apparente au Koch de *Quai ouest* par la posture commune que tous deux occupent dans le *continuum* vie/mort, à la différence toutefois que Koch cherchait de son propre chef la mort alors que Mathieu se voit, par rapport à celle-ci, assigner sa position par son père, Adrien. C'est que Mathieu, incontestablement vivant sur le plan physiologique, est un exemple flagrant de la double mort du personnage et son père illustre tout l'aveuglement dont peut faire preuve celui qui se livre à des tractations avec la mort :

Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme, il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien, alors maintenant je m'en fous ; je ne vais quand même pas m'intéresser à un futur mort, je ne suis pas du genre à aller sur sa tombe en disant : S'il était vivant... Le cadavre prochain de mon fils ne m'intéresse pas¹⁸.

Mathieu est mort pour son père Adrien et, par l'attentat perpétré au café Saïfi, ce dernier ne cherche rien d'autre qu'à confirmer, attester et sceller son refus du pouvoir d'action

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 72. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹⁸ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 61.

qu'a son fils sur sa réalité à lui. Sorti indemne ou non de la déflagration, Mathieu est mort pour Adrien et celui-ci ne cesse de tenter de s'en convaincre : le tuer par l'explosion était pour lui une ultime étape pour le fixer, le clouer dans un lieu pour qu'il n'en bouge plus. C'est à n'en point douter un cadavre, dont il n'aurait rien à faire, qu'Adrien gifle lorsque son fils revient chez lui après avoir survécu à l'explosion. Autrement dit, Adrien ne semble pas se douter de la puissance dont le mort – et que le corps de celui-ci se meuve ou non importe peu – se trouve dépositaire, c'est-à-dire celle de pouvoir toujours refaire surface et ainsi entraver, infiniment, le deuil qu'on tente d'en faire. Jacques Derrida explique bien en quoi la spectralité a à voir avec le deuil :

[Le deuil] consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles et à *localiser* les morts [...] Il faut savoir. *Il faut le savoir*. Or savoir, c'est savoir *qui est où*, savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place – car il doit rester à sa place. [...] Rien ne serait pire, pour le travail de deuil, que la confusion ou le doute : il *faut savoir* qui est enterré où – et *il faut* (savoir – s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, *il y reste*. Qu'il s'y tienne et n'en bouge plus¹⁹ !

De tout ceci il est essentiel de tenir compte pour comprendre une seconde manifestation de la logique du spectre, qui se manifeste cette fois dans la relation qu'entretiennent entre elles Mathilde, sa fille Fatima et le personnage de Marie. Mathilde est infiniment moins naïve que son frère Adrien, mais se trouve devant un problème similaire quant au deuil qu'elle a à faire de Marie, la première femme de celui-ci. Fatiguée et colérique, Mathilde voudrait bien, en quelque sorte, ne pas croire aux fantômes et essaie par tous les moyens de convaincre Fatima, pour la protéger de son oncle, que l'apparition de Marie – il n'est d'ailleurs pas clair si Mathilde la voit ou non – n'est qu'un leurre. C'est ainsi qu'elle dit à sa fille :

Arrête tes sottises, Fatima. Ne crois pas que j'y aie cru un seul instant. Sottises, conneries, bondieuseries. Est-ce que les gens apparaissent encore, à notre époque ? C'était bon pour les petits paysans hystériques de la campagne, jadis. Mais aujourd'hui, c'est grotesque. Même la sainte Vierge n'oserait pas. Et

¹⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 30. (C'est l'auteur qui souligne.)

tu crois que j'y ai cru ? Méfie-toi, Fatima, méfie-toi ; ton oncle n'attend que la moindre manifestation de ta folie pour te faire du mal²⁰.

Mathilde veut épargner à Fatima le fardeau de l'apparition de Marie et si elle conteste le témoignage de sa fille, il est évident qu'elle ne croit pas ses propres paroles. Il est incontestable que si elle ne le voit pas à ce moment – car le spectre est aussi, par définition, fréquence d'apparition, longueur d'onde²¹ –, elle en fut un jour témoin. Par conséquent, elle ment peut-être, mais elle le fait en connaissance de cause : « Est-ce que les gens apparaissent encore, à notre époque ? C'était bon pour les petits paysans hystériques de la campagne, jadis. » Il faut se rappeler qu'elle fait part à sa fille, en diverses occasions, de ce qu'elle sait des jardins, la nuit, et de ce qui s'y trame. Un passage de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise* vient confirmer qu'elle est bien au fait de ce dont elle parle ou, plutôt, de ce dont elle refuse de parler :

À l'automne de l'année 1930, un soir, Mathilde se promenait dans le jardin où elle avait l'habitude de rencontrer Marie Rozérieulles pour bavarder tout bas. Ce soir-là, Marie ne vint pas. Quand la nuit fut complète, Mathilde fut saisie d'une inexplicable torpeur qui la fit tituber. Les yeux mi-clos, elle s'approcha de l'arbre et s'allongea pour sombrer aussitôt dans un profond sommeil²².

Même si elle ne lui apparaît pas *tout à fait*, c'est-à-dire même si Mathilde ne *voit* pas le fantôme, elle vit tout de même le retour de Marie comme une apparition, comme une résurgence du passé qui empêche son deuil, à un point tel qu'elle souhaiterait lui donner une *seconde mort* pour, une fois pour toutes, la faire taire :

MATHILDE. – [...] (*À Fatima.*) Elle est là, encore.

FATIMA. – Elle est là, et elle pleure.

MATHILDE. – Eh bien, qu'elle pleure, qu'elle en pleure donc des litres ! Que les morts servent au moins à cela, à pleurer et à avoir honte devant nous. De quoi se plaint-elle donc ? [...] Elle est tranquille, personne ne vient l'embêter, alors elle tue le temps à embêter les autres.

[...]

MATHILDE. – Marie, si tu pouvais mourir une seconde fois, je souhaiterais ta

²⁰ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 74-75.

²¹ « Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la *fréquence* d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de l'invisible. Et la *visibilité*, par essence, ne se voit pas, c'est pourquoi elle reste *epekeina tes ousias*, au-delà du phénomène ou de l'étant. » Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 165.

²² Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 92-93.

mort. Chante tes cantiques, vautre-toi dans le ciel ou dans l'enfer, mais restes-y vautreée, débarrasse-moi de toi²³.

Cette scène de l'apparition de Marie à Fatima est pour nous une des plus importantes de tout *Le retour au désert*, en ce qu'elle fait explicitement le pont entre la notion de spectre et celle de porte-parole. Jean-Pierre Sarrazac affirme : « Or c'est ce qui frappe chez Koltès : ses personnages n'interviennent jamais à titre personnel, privé, mais en tant que porte-parole²⁴. » C'est bien ce que nous montre cette scène du *Retour au désert* : la relation qu'entretiennent les trois personnages féminins en est une de parole relayée. Les conséquences en sont surtout évidentes chez Fatima qui, particulièrement dans cette scène, se retrouve condamnée à accueillir la conversation qui se déploie entre sa mère et Marie. Refusant de se montrer à Mathilde, Marie passe par Fatima pour transmettre son message : « Dis à ta mère de ma part que c'est une idiote²⁵. » De même, Fatima relaye l'interrogation de Mathilde : « Marie, comment es-tu morte ? Maman veut le savoir²⁶. »

Fatima condamnée, donc, à porter la parole de l'autre : d'un autre lui-même porte-parole, qui n'intervient pas au seul nom d'une quelconque communauté de morts, mais d'un certain état de fait auquel il faut remédier. C'est la vérité du monde vivant que Marie vient pointer du doigt, c'est contre la réalité du monde vivant qu'elle vient mettre en garde celui à qui (et à travers qui) elle parle. C'est d'abord en cela que tout spectre, de prime abord, effraie. Aucun spectre n'apparaîtrait à Hamlet si justice ne devait pas être rendue, si le temps détraqué ne devait pas être remis en place. De la même manière, Marie serait restée silencieuse et *à sa place*, n'eût été du sort réservé aux femmes dans la maison familiale : « Cette maison, dit Adrien à l'arrivée de Mathilde, est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées²⁷. » Il la met d'ailleurs explicitement en garde : « Il faut respecter les traditions. Les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache

²³ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Koltès, la traversée du théâtre », *op. cit.*, p. 223.

²⁵ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

exactement pourquoi. Il est bien temps, pour toi²⁸. » Le spectre est donc bien autre chose qu'une sorte de force mortifère : il ne recherche pas la vengeance, mais le rétablissement de la justice.

Le spectre est cet être ambigu ne supportant pas l'injustice et qui, à la manière du grand parachutiste noir, sous ses abords angoissants, n'apporte rien d'autre que la tranquillité :

ADRIEN. – Comment êtes-vous entré ?

PARACHUTISTE. – Par le ciel, évidemment. On est venus cette nuit ; l'armée est là, bourgeois. Pas celle qui rampe sur les pavés, pas celle qui roule à l'abri des blindages, pas celle qui bavarde dans les bureaux, pas l'armée des corvées de chiottes, *mais celle qui veille entre le ciel et la terre*. Moi, je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été pour que vous puissiez dormir tranquilles, à l'abri. [...]

ADRIEN. – Je vous respecte, mon garçon, mais pourquoi m'agressez-vous ? N'êtes-vous pas venu pour nous apporter la sécurité ?

PARACHUTISTE. – *Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité*²⁹.

Le spectre est ce soldat (« l'armée est là, bourgeois ») qui veille à la bonne marche des choses, à l'équilibre des échanges, « entre le ciel et la terre », qui sème la crainte au nom et en vue d'un ordre (ou d'une justice, d'une tranquillité) qui le dépasse. Il perturbe la quiétude ; son arrivée et sa présence *étonnent* : descendant du ciel, on ne peut le voir venir. Son arrivée et sa présence *détonnent*, c'est quelque chose que l'on *n'attend* pas, exactement comme un « petit flocon de neige en plein été ». Le spectre est cet étonnant porte-parole, ambigu, curieux, qui vient apporter la tranquillité, qui ne demande, autrement dit, qu'à mourir : « Ma fonction à moi, conclut le parachutiste avant de *disparaître*, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort³⁰. »

3.2.2. *Combat de nègre et de chiens*

L'écriture de Koltès est, sans aucun doute, redevable davantage à sa fréquentation des œuvres majeures de la littérature mondiale qu'à celle, plutôt sporadique même si ponctuée de quelques moments phare (et en tout premier lieu l'heureux choc devant Maria Casarès en

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁹ *Ibid.*, p. 55. (C'est nous qui soulignons.)

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

Médée), des théâtres. À preuve, les premiers écrits de Koltès qui furent majoritairement des réécritures ou, encore la présence, généralement assez explicite, de l'intertextualité. À ce titre, Shakespeare occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Koltès : si ce dernier a écrit *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, il est indéniable qu'*Hamlet* se dissémine aussi dans tout le reste de son œuvre, pour se concentrer en quelques points bien précis. C'est d'abord le cas dans *Le retour au désert*, comme nous l'avons suggéré plus haut, puis de façon on ne peut plus flagrante à l'ouverture de *Roberto Zucco* et encore, avec l'incontournable Antigone, dans *Combat de nègre et de chiens*, texte dans lequel se met en place une seconde occurrence (antérieure chronologiquement, bien entendu) de la fonction du spectre et du porte-parole dans le rapport à la mort et au deuil.

Ce que nous avons dit de Marie, de Fatima et du grand parachutiste noir s'applique pour une bonne part au personnage d'Alboury dans *Combat de nègre et de chiens*. Comme Fatima dans le jardin de la maison familiale, Alboury, mystérieusement introduit dans la cité protégée, se trouve à être le canal d'une conversation entre d'un côté, la communauté en deuil d'un des leurs et de l'autre, Horn (qui lui-même agit et parle au nom de Cal et, plus généralement, de l'entreprise). Alboury agit au nom des femmes du village qui ne demandent rien d'autre que de parachever leur deuil et qui, pour y arriver, doivent récupérer le corps de Nouofia. Le crime de Cal se situe donc davantage au niveau d'une santé rituelle de la communauté qu'à celui du droit fondamental d'un individu à la vie. S'ensuit que le dialogue entre Horn et Alboury – donc entre le meurtrier et la communauté – est dialogue de sourds, peut-être moins faute de bonne volonté que parce que Horn et Alboury ne traitent pas du même crime.

Le crime de Cal est un crime excessif d'abord, par la démesure de la vengeance : « Il m'a craché aux pieds, et à deux centimètres c'était la chaussure³¹ », mais surtout un crime sans raison, de l'irraison de l'instinct :

CAL. – Quand je l'ai vu, je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi ; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures ; mais l'instinct, c'est comme cela

³¹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 23.

que ça marche : toi, ce n'est pas maintenant que je te foutrai la paix, voilà ce que je me disais, en le regardant³².

C'est cet *instinct* qui fait récupérer à Cal par deux fois le cadavre pour le porter ailleurs, moins pour le faire disparaître que pour le mettre hors de sa propre portée. Une fois Nouofia mort, il le met dans le camion, le porte à la décharge, attend, retourne à la décharge, le met à nouveau dans le camion, va le jeter dans le lac, attend, puis retourne au lac le repêcher pour le mener à ce qu'il croit être son ultime destination : « Je me suis dit : les égouts, voilà la solution ; jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher. Et c'est comme ça, Horn : pour lui foutre la paix, malgré moi, une bonne fois. Horn ; enfin, je pourrai me calmer³³. » Ce jeu avec le corps est une filature ambiguë où Cal se voit traqué par la chasse même qu'il mène. Cela, on peut d'ailleurs le lire dans une autre confession de Cal :

J'aurais dû écouter ma première idée et travailler dans le pétrole, oui, voilà ce dont je rêvais, moi. Il y a de la noblesse dans le pétrole. [...] Moi, cela m'a toujours fasciné, le pétrole ; *tout ce qui vient du sous-sol m'a d'ailleurs toujours fasciné.* [...] Tout notre travail en surface, bêtement, au vu et au su de tout le monde, avec une embauche sans qualification. Quelle sorte d'homme travaille ici³⁴ ?

Il est difficile de ne pas rapprocher le pétrole des « effervescences de boue fumante qui font des bulles entre les mottes de terre³⁵ » : il est aussi improbable d'échapper à ces bulles dans la boue qu'« aux microbes africains, ceux qu'on attrape par les pieds³⁶ », tout comme il est difficile de détourner le regard des lumières de la compagnie pétrolière. « Effervescence », « microbes », « pétrole » : trois termes associés de près ou de loin au vivant, et dans ce cas-ci au vivant *intégré* à la terre. C'est cela qui *fascine* : l'étymologie du terme fasciner (du latin *fascinare* : charmer, jeter un sort) réaffirme le parallèle. Ainsi donc cette poursuite fonctionne précisément à la manière d'une chasse aux fantômes, dont Derrida a bien montré qu'elle était à double sens, indécidable :

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 62-63. (C'est nous qui soulignons.)

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, p. 21-22

Il faut avoir la peau du fantôme, et pour cela, il faut l'avoir. Pour l'avoir, il faut le voir, le situer, l'identifier. Il faut le posséder sans se laisser posséder par lui, sans en être possédé [...] Mais un spectre, cela ne consiste-t-il pas, pour autant qu'il consiste, à interdire ou à brouiller cette distinction ? à consister en cette indiscernabilité même ? Posséder un spectre, n'est-ce pas être possédé par lui, possédé tout court ? Le capturer, n'est-ce pas être par lui captivé³⁷ ?

Cal est littéralement hanté par le cadavre de l'ouvrier tué et il le sera tant que l'ordre – la bonne marche du rituel de deuil – ne sera pas rétabli. Et une fois le cadavre disparu, lui et Horn seront hantés par la présence d'Alboury qui réussit, on ne sait comment, à se glisser à l'intérieur des murs entourant les habitations de l'entreprise. Alboury, nous l'avons dit, est le porte-parole de la communauté et cette fonction instaure en sa personne et en ses actes une sorte de décalage entre ce qu'il devrait être et ce qu'il est, comme une inquiétante étrangeté que n'arrive pas à dissimuler son langage pourtant clair et univoque. Ce décalage a pour conséquence que Horn n'arrive ni à chasser Alboury complètement ni à l'accueillir parfaitement :

HORN. – Mais voilà ce que je venais vous dire : je vous prie de choisir. Soyez là ou ne soyez pas là, mais ne restez pas dans l'ombre, derrière l'arbre. C'est exaspérant de sentir quelqu'un. Si vous voulez venir à notre table, vous venez, je n'ai pas dit le contraire ; mais si vous ne voulez pas, partez, je vous prie [...] D'ailleurs, je préférerais que vous partiez. Je n'ai pas dit que je ne veux pas vous servir un verre de whisky ; ce n'est pas ce que j'ai dit. [...] Alors ? choisissez, monsieur³⁸.

Sa présence, il est vrai, ne va pas de soi ; dès le début de la pièce Alboury se sert de la conscience qu'il a de sa propre ambiguïté pour fragiliser – en pointant sa propre vulnérabilité – l'impression de sécurité et de quiétude que devait fournir à Horn le mur d'enceinte et ses gardiens : « S'ils me voient m'asseoir avec vous, dit Alboury à Horn, [les gardes] se méfieront de moi ; ils disent qu'il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion³⁹. » Le caractère *unheimlich* de cet animal aux contours inoffensifs narguant la proie dans son propre terrier est conséquence de sa fonction de porte-parole : « C'est étrange, dit Horn à Alboury. *Je vous sens toujours à côté, comme s'il y avait quelqu'un derrière vous ; vous êtes si distrait !* Non, non, ne me

³⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 210.

³⁸ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

dites rien, je ne veux rien savoir. Buvez⁴⁰. » C'est donc cette capacité à être là et ailleurs à la fois, à successivement se dissimuler derrière quelque chose et cacher, plus ou moins bien, autre chose que lui-même, qui confère à Alboury son caractère fuyant, fluide, dont ni la sincérité de Horn – et rien ne doit nous faire douter qu'il soit sincère – ni les verres de whisky ne viennent à bout. En outre, ces caractéristiques ne sont pas le propre d'Alboury, elles sont indéniablement présentes, de façon moins explicite peut-être, chez Horn. S'il est vrai qu'il faille « se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion », il importe aussi de garder un œil sur le lion. N'en doutons point : si celui-ci laisse sauver la chèvre, de deux choses l'une, il a une autre proie en tête ou les deux bêtes sont, momentanément, pour les besoins de la cause, partenaires, associées, unies dans la même course. C'est ce qui se passe ici : lion et chèvre ont beau rugir et bêler, ils ne se comprendront jamais totalement, mais ils ont en tête – à l'esprit – le même cadavre. Ici, il n'est pas possible d'en douter, celui de Cal.

Nous avons suggéré en introduction à ce chapitre que l'existence dans les écrits de Koltès d'une chose appelée mort était indéniable. Existence qui se manifeste nécessairement sous les traits d'autre chose, existence que l'on déduit d'un état de fait, d'un sentiment. Nul phénomène de la mort ne nous est donné à percevoir et nulle expérience n'en est faite. Nul savoir de celle-ci ne peut être transmis, fut-ce métaphoriquement : selon les propos de l'auteur lui-même, « on ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout⁴¹. » Pour mieux appréhender les nombreux états intermédiaires, fluctuants, entre la vie et son contraire qui envahissent le théâtre de Koltès, l'espace d'un « entre-deux-morts » dont parle Jean-Pierre Sarrazac, ainsi que divers propos de l'auteur à propos de sa propre pratique artistique, ont permis de considérer l'espace théâtral comme un domaine lui-même intermédiaire, provisoire, lieu glissant et réactif, assimilable au concept d'échangeur auquel les chapitres précédents ont fait une bonne place. Pour déplacer cette idée à la réalité du personnage koltésien, nous avons opposé, à la partition vie/mort, l'idée d'un *continuum*, qui a à son tour permis de concevoir des existences ambiguës, indécidables, mais (ou *et*) aussi bien sûr d'accepter la possibilité de l'anachronie, de ruses, de détours ou de contournements, toutes choses impossibles dans

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86. (C'est nous qui soulignons.)

⁴¹ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 109.

l'acception usuelle du partage vie/mort. Les exemples tirés du *Retour au désert* et de *Combat de nègre et de chiens* ont quant à eux, couplés à une conception derridienne de la *hantise*, donné des traits plus précis à certaines de ces existences indécidables en plus de jeter un premier éclairage sur une importante part de l'intertexte hamletien. Le commerce avec la mort – car c'est bien toujours une affaire de commerce, un *deal* – passe toujours chez Koltès par le spectre. Contrairement aux autres personnages dont la fonction est aussi d'être porte-parole, le spectre est inviolable, immunisé contre la mort (« si tu pouvais mourir une seconde fois », dit Mathilde) : on ne peut le faire taire qu'en acceptant de l'entendre, et d'entendre sa requête. La parole qu'il porte est une injonction, une exigence du retour à l'ordre, du retour à l'équilibre des marchés entre la vie et la mort, car ce marché-là en est un qui ne souffre pas le profit. Le spectre porte donc moins la parole d'un mort qu'il ne déterre la vérité infecte ou mal camouflée du vivant qu'il visite : le spectre effraie au premier abord, mais il n'en est pas moins un messager de justice. « Il faut d'abord porter le trouble, admet le grand parachutiste noir, si l'on veut obtenir la sécurité⁴². » La parole qu'il porte effraie parce qu'elle rappelle à l'ordre, doublement : elle pointe et conteste ce temps « hors de ses gonds », en même temps qu'elle remémore l'ordre, c'est-à-dire l'obligation, à le « rejoindre ».

Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit
Qui veut que je sois né pour le rejoindre !

De cette obligation dépend le deuil. Le personnage devra bien s'en acquitter. Cet impératif est le contrecoup d'un sort qu'il ne peut pas refuser : c'est une question de destin, de sang, de naissance : « que je sois né ». C'est là ce sur quoi bute le personnage koltésien et contre quoi il se bat : la mémoire, le sang hérité, la filiation.

⁴² *Id.*, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 55.

DEUXIÈME PARTIE

4. L'héritage chez Koltès : déclinaisons et paradoxes du sang

L'héritage n'est jamais un *donné*, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. [...] Toutes les questions au sujet de l'être ou de ce qu'il y a à être (ou à ne pas être : *or not to be*) sont des questions d'héritage. Il n'y a aucune ferveur passéiste à le rappeler, aucune saveur traditionaliste. La réaction, le réactionnaire ou le réactif, ce sont seulement des interprétations de la structure d'héritage. Nous *sommes* des héritiers, cela ne veut pas dire que nous *avons* ou que nous *recevons* ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'être de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non. Et que, Hölderlin le dit si bien, nous ne pouvons qu'en *témoigner*. Témoigner, ce serait témoigner de ce que nous *sommes* en tant que nous en *héritons*, et, voilà le cercle, voilà la chance ou la finitude, nous héritons de cela même qui nous permet d'en témoigner.

JACQUES DERRIDA
Spectres de Marx

Quand elle traite avec l'homme, la destinée n'arrête jamais les comptes.

OSCAR WILDE
Le portrait de Dorian Gray

À la suite des deux premiers chapitres qui ont étudié les processus de relativisation et de (dé)limitation des lieux et temps koltésiens, le chapitre trois a substitué à l'opposition vie/mort l'idée d'un continuum qui rendait possible des états ambigus ou intermédiaires en plus de ménager l'espace d'une possibilité de (non-) position d'un sujet par rapport à l'existence, à la « vie » ou, pour recourir à une formulation plus juste parce que moins précise, par rapport à divers états ou formes de l'être au monde. En passant de l'environnement des pièces aux modalités de l'existence individuelle, la réflexion atteignait une certaine limite et c'est ainsi que le chapitre s'est trouvé à fermer la première partie de l'étude, en faisant directement signe vers une acception encore à analyser de l'échange ou du commerce, pratiques que nous avons discernées sous les airs de l'héritage et de la filiation. La fiction

koltésienne théorise en elle-même la logique de ces échanges, et le présent chapitre a d'abord pour objectif la compréhension des rouages, des présupposés et des implications de cette pratique, à savoir l'héritage comme *deal*.

Dans les œuvres de Koltès, il est impossible de penser la résurgence du mort, voire la relation à l'autre, autrement qu'en lien avec une idée de la transaction. Dans la définition du *deal* qu'il donne à l'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton*, Koltès ne définit les deux partis de la transaction que comme « pourvoyeurs et quémandeurs¹ ». La question que nous désirons poser et creuser dans le présent chapitre est la suivante : est-il possible de refuser en cours de route le *deal*, de cesser de quémander ou d'offrir ? La conclusion de *Dans la solitude des champs de coton* est on ne peut plus claire : il est possible de mettre un point final à la transaction, mais pas à n'importe quel prix. Il faudra en venir aux coups, en passer aux armes. Ainsi, tout meurtre – et possiblement une bonne part de la violence présente chez Koltès – peut potentiellement être considéré comme une tentative de couper court à un échange, de mettre fin à un *deal* ou de l'*escamoter*. Et à ce *deal* il est d'autant plus délicat d'échapper que régler des comptes chez Koltès, c'est généralement régler des comptes avec la famille. Refuser l'objet du *deal*, c'est donc refuser d'hériter ou de céder (à) quelque chose, refuser la mémoire. C'est décliner l'héritage, et ce, dans les deux sens que suppose la polysémie du verbe « décliner » : le refuser et violemment le rejeter d'abord, puis (mais simultanément, dans un unique mouvement) en donner les désinences, en énumérer les possibles. Dans l'œuvre de Koltès, c'est la notion de sang, couplée à la pensée derridienne de l'héritage et du deuil, qui semble apte à rendre compte de la dynamique complexe et de certains paradoxes de ce marché de l'héritage.

4.1. Le sang hérité ou la mémoire du meurtre : une dynamique de la contagion

Jean-Marc Lanteri voit juste lorsqu'il affirme que « c'est à quoi l'homme koltésien veut toujours échapper, c'est à quoi il retourne toujours : le fantôme vague et prégnant de l'hérédité

¹ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 7.

et du sang hérité². » Comme tous les fantômes, celui de l'hérédité en est un aux contours flous et indiscernables, un revenant dont on ne sait trop ce qui l'anime, ni comment. Comme le fantôme, l'hérédité et ce qu'elle transporte se laissent mal contenir, on ne sait pas trop où s'arrête leur champ d'action. C'est dans cette optique que se questionne Mathieu, dans *Le Retour au désert* :

Nous ne sommes pas de la même famille. La famille n'existe que pour l'héritage, de père à fils. Tu n'hériteras pas de mon père, je n'hériterai pas de toi [...] Jusqu'où faut-il remonter pour se sentir libre ? À partir de quand est-on étranger l'un à l'autre ? Combien de générations faut-il franchir pour que les liens de famille soient coupés³ ?

Entité protéiforme et mouvante, la famille est indubitablement une source de questionnement lorsqu'elle n'est pas simplement le lieu d'un égarement ou la cause d'une angoisse. À n'en point douter, c'est cette insituable loi de la filiation qui est visée, chez Koltès, par le meurtre. C'est l'héritage, la transmission, à comprendre comme une forme de *contagion*, qui en est l'enjeu. Jean-Marc Lanteri explique :

Toute naissance impose à l'être neuf le faix de tares plus anciennes, et tout accouchement consume les forces de celui ou celle qui se prend au rouet de la conception : cette double malédiction résume le tragique koltésien, qui fait redescendre les Atrides au niveau élémentaire du sang. [...] Le fils incarne la décadence du père, mais le père garantit la perte et l'anéantissement du fils⁴.

Autrement dit, lorsque Adrien considère son fils mort et qu'il projette effectivement de provoquer son décès par un attentat perpétré au café Saïfi, il vise à coaguler le flux, à travers la succession des générations, moins d'un bien matériel (en l'occurrence l'usine, qu'il gardera de toute façon pour la vendre) mais de l'histoire, des stigmates du passé dont certains nous sont donnés à lire, entre autres dans « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise ». Pour arrêter la transmission, Adrien décide d'hériter de lui-même :

ADRIEN. – [...] Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme, il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien [...] Le cadavre prochain de

² Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », thèse de doctorat, Paris, Paris III, Institut d'études théâtrales, 1994, p. 35.

³ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 43.

⁴ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *loc. cit.*, p. 40.

mon fils ne m'intéresse pas. Alors j'hérite de moi-même ; *je me désigne comme héritier universel* ; et personne d'autre ne touchera à mon héritage⁵.

En le proclamant « héritier universel », Koltès donne à Adrien un rôle de première importance dont il est difficile de comprendre la portée et les enjeux sans renvoyer à une autre figure d'héritier, bien connue de Koltès : Hamlet. Jacques Derrida fait une lecture du tragique hamlétien selon une perspective qui tient compte de ses conclusions quant aux effets de spectralité⁶ et affirme, dans cette optique :

Il n'y a de tragédie, il n'y a d'essence du tragique qu'à la condition de cette originarité, plus précisément de cette antériorité pré-originale et proprement spectrale du crime. Du crime de l'autre, un forfait dont l'événement et la réalité, et la vérité, ne peuvent jamais *se présenter* en chair et en os, seulement se laisser présumer, reconstruire, fantasmer. [...] Voilà la blessure de naissance dont [Hamlet] souffre, une blessure sans fond, une tragédie irréparable, la malédiction indéfinie qui marque l'histoire du droit ou l'histoire comme droit : que le temps soit *out of joint*, voilà qui est aussi attesté par la naissance même quand elle voue quelqu'un à n'être l'homme du droit qu'en héritier redresseur de tort, c'est-à-dire en châtier, punissant, tuant⁷.

Cet héritage dont Adrien se trouve dépositaire – la mémoire des crimes du passé de laquelle (et à laquelle) il doit répondre – fonctionne donc bien à la manière d'un fantôme : ne se présentant jamais totalement (il n'en est pas de phénomène au sens strict, mais bien plutôt quelque chose comme des symptômes), elle se fait cependant sentir, elle réapparaît par moments dans le présent même du personnage. Or la dernière citation désigne aussi une des causes de la difficile gestion de ce patrimoine paradoxal. S'il est vrai que le crime hérité est « proprement spectral », celui-ci est nécessairement soumis à la temporalité du spectre :

Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer

⁵ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 61-62. (C'est nous qui soulignons.)

⁶ Si, d'un point de vue strictement chronologique, la rencontre entre Derrida et *Hamlet* est indubitablement antérieure à sa réflexion sur les effets de spectralité, il convient de dire que, du moins dans le cadre de *Spectres de Marx*, lecture et réflexion s'alimentent et se stimulent l'une l'autre bien plutôt qu'elles ne sont consécutives.

⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 46-47.

déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité, encore, et désajustement du contemporain⁸.

Suivant cela, avec quels fantômes Adrien doit-il se battre ? Faisant violence à son propre fils, donc à la génération postérieure à la sienne, est-il en train de rendre des comptes au passé, ou de préfigurer la violence donnée en héritage à ceux qui suivront ? D'un point de vue strictement temporel, le *deal* est toujours en retard d'un côté, en avance de l'autre : celui qui reçoit l'héritage négocie les termes d'une transaction passée et lègue les bases d'un commerce futur. C'est bien ce dont est conscient le personnage de Mathilde au moment de partir une nouvelle fois du domicile de province :

ADRIEN. – J'arrive, j'arrive, mais pourquoi es-tu si pressée, ma petite sœur ?

MATHILDE. – Parce que je ne veux pas voir grandir les enfants de ma fille. En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette petite ville, mon vieux, et ce sera vite fait.

ADRIEN. – Je croyais que tu étais revenue pour le foutre toi-même, Mathilde.

MATHILDE. – Trop tard pour moi, mon vieux. Je me contenterai de t'emmerder toi.

ADRIEN. – Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas.

MATHILDE. – Tu appelles cela commencer, mon Adrien ?

*Ils sortent*⁹.

La temporalité de la pratique de l'héritage est donc à l'image de celle que nous avons décrite au chapitre deux, parlant de la temporalité « autophage » du *Retour au désert*. Toutefois, non seulement le caractère fantomatique de l'héritage affecte-t-il ici la stabilité du contemporain, mais le désajustement dont il est cause fragilise aussi, toujours selon Derrida, la certitude de l'identité. Ces altérations successives du soi, qui procèdent par retraits ou ajouts successifs sur des parties d'un tout mouvant et changeant, ébranlent sans retour possible ce qui est tenu pour acquis comme étant une identité propre. En cela d'ailleurs, le problème réside moins dans la question de l'identité que dans celle de savoir, ou de comprendre, ce qu'est le propre, la propriété :

Le spectre pèse, il pense, il s'intensifie, il se condense au-dedans même de la vie, au-dedans de la vie la plus vivante, de la vie la plus singulière (ou, si l'on préfère,

⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 85.

individuelle). Celle-ci dès lors n'a plus, et ne doit plus avoir, pour autant qu'elle vit, de pure identité à soi ni de dedans assuré¹⁰.

C'est là une affirmation qui se rapproche sensiblement de la citation mise en épigraphe du présent chapitre. Il faut comprendre que le spectre est d'abord cette indistinction entre deux états, la vie et la mort, et entre deux, trois ou *n* identités distribuées indifféremment de toute chronologie. C'est cette identité toujours en décalage qui est mise en place par l'héritage tel que le définit Derrida :

Nous *sommes* des héritiers, cela ne veut pas dire que nous *avons* ou que nous *recevons* ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'*être* de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non¹¹.

Dans les fictions de Koltès, force est d'admettre que cet incertain n'est jamais aussi manifeste que lorsqu'il est expérimenté dans le cadre d'un questionnement direct sur la génération. C'est, par exemple, ce que démontre très clairement le personnage de la dame élégante dans *Roberto Zucco* :

LA DAME. — [...] C'était moi que vous teniez sous votre arme. Pourquoi est-ce lui dont vous avez fait exploser la tête avec du sang partout ?
ZUCCO. — Si ça avait été votre tête, elle aurait mis du sang partout elle aussi.
LA DAME. — Mais je ne l'aurais pas vu, imbécile, je ne l'aurais pas vu. Mon sang à moi, je m'en fous, il ne m'appartient pas. Tandis que celui de mon fils, c'est moi qui le lui ai fichu dans ses fichues veines, c'est mon affaire, c'était à moi, on n'a pas à répandre mes affaires n'importe comment, dans un jardin public, au pied d'une bande d'imbéciles¹².

Le caractère fantomatique de l'héritage comme tâche et comme donné(e), et le caractère tout aussi problématique de sa dépense sont, ensemble, la cause d'une double imprévisibilité. Celle-ci est d'ordre temporel d'abord, puisqu'il n'est plus d'identité entre les présents – ou les présences, c'est-à-dire qu'il n'est plus possible de savoir avec certitude de qui (donc du crime de qui, de la violence de qui) nous sommes le contemporain. Elle est d'ordre identitaire ensuite : qui se cache sous cet air de fantôme, pour qui ce spectre tient-il ? De quels

¹⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 177.

¹¹ *Ibid.*, p. 94. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹² Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 81.

héritages l'être de ce que nous sommes est-il constitué ? Si nous sommes héritage et que l'héritage est spectral, nous sommes plus d'une personne, plus d'un temps, et plus d'un crime, comme l'explique encore Derrida :

Plus d'un, cela peut signifier une foule, sinon des masses, la horde ou la société, ou encore quelque population de fantômes avec ou sans peuple, telle communauté avec ou sans chef – mais aussi le *moins d'un* de la pure et simple dispersion. Sans aucun rassemblement possible¹³.

Ce que Derrida affirme des peuples ou de la société peut tout aussi bien s'appliquer, et c'est le cas chez Koltès, à l'entité familiale. Et c'est bel et bien là ce que se demandait Mathieu : « À partir de quand est-on étranger l'un à l'autre ? Combien de générations faut-il franchir pour que les liens de famille soient coupés¹⁴ ? ».

Comment, dès lors que tous ces désajustements sont effectifs et inévitables, comprendre ce que nous tentons de cerner comme le sang ? « [Plus] il y a de vie, plus s'aggrave le spectre de l'autre¹⁵ », dit Derrida. Une modification similaire se produit du point de vue du sang et de la généalogie : plus il y a de vie, c'est-à-dire, tout simplement, plus les gens sont nombreux, plus il y a d'alliances, de mixages, de métissages. En d'autres mots, le sang de l'un devient porteur des traces de l'autre, d'un autre multiple fait de la mémoire du sang même (d'ailleurs, cela reste vrai même si nous nous en tenons à des facteurs biologiques tels la génétique, l'hérédité, etc.). Ainsi, cette fracture de l'identité à soi, cette désintégration des limites de l'espace de la filiation ou de l'héritage, revient un peu, sur le plan physiologique, à une sorte d'éclatement des voies du sang, provoquant diffusion et contamination. Si l'on hérite bel et bien d'une quelconque violence, et pas seulement de la matérialité (somme toute relative) du sang, cette violence ne se réduit pas elle non plus une fois commise, bien au contraire, comme le souligne Zucco à la dame élégante. Cela implique que pour hériter *le moins mal possible*, pour faire le moins de violence possible, il faut jouer le jeu du fantôme, jouer sur son terrain ou l'inviter sur le sien propre, et suivre ses règles :

¹³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 21.

¹⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 43.

¹⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 177.

ZUCCO. – [...] il faut se tenir tranquille, sans bouger ; il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient, il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde¹⁶.

Ainsi, il apparaît absolument impossible de guérir le sang, la matière double (contenu d'abord, vecteur ou canal ensuite) de cet héritage malade. Il n'en reste pas moins que la loi du sang (de son mouvement et de sa temporalité) prédomine et influe le cours des actes qui sont posés en vue de la gestion du legs. Le personnage koltésien hérite donc comme il procéderait à une saignée : il s'agit toujours de faire couler le sang pour qu'il se régénère, pour qu'il se renouvelle, ou à tout le moins pour qu'il survive. C'est la même chose de tuer ou d'expulser des spécimens du corps social pour en régénérer les individus qui continuent à le constituer que de faire s'écouler du sang depuis le corps individuel d'un malade pour lui permettre de se renouveler. C'est ce qu'explique Lanteri :

Tout ce que peut la famille archaïque, c'est s'auto détruire de l'intérieur, par l'affrontement constant et hygiénique de ses membres, et parce que seule l'autodestruction partielle est facteur paradoxal de santé, voire de survie, non pas de la famille, mais du sang même. [...] Il n'est rien, dans les meurtres et vengeances intra-familiales qui ne s'apparente au fond au plus banal des quotidiens¹⁷.

Ce sang, c'est là le problème, même versé hors des veines n'en continue pas moins à être effectif, c'est-à-dire contagieux, à se déplacer et à visiter ou infecter l'autre, sans qu'on le voie. C'est bien en cela qu'il se déplace à la manière d'un fantôme. Hériter chez Koltès, c'est donc substituer à la verticalité hiérarchisée de la génération (hiérarchie bien relative : le spectre, faut-il le rappeler, désajuste le contemporain, donc la sérialité de la filiation) une horizontalité déstructurée et imprévisible des contaminations suivant la diffusion et la dilution du sang à travers une série de métissages et d'hybridations.

C'est donc là le paradoxe de l'héritage dont, chez Koltès, la structure et les effets se font sentir à travers l'immémoriale condamnation au *deal* et à travers le sang dans sa dynamique

¹⁶ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁷ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *loc. cit.*, p. 41.

et sa duplicité. Il est impossible de ne pas hériter, de se soustraire au *deal*, de même qu'il est tout aussi impossible d'hériter proprement, de clore la transaction (de rendre justice, de réinstaurer un ordre) sans que l'un ou l'autre des partis – le quémandeur ou le pourvoyeur – ne soit lésé. Cette double impossibilité est la conséquence du désajustement de la temporalité et de la géographie de l'échange, dérèglement qui est lui-même un contrecoup du caractère fantomatique de l'héritage comme marchandise et comme pratique. C'est à l'intérieur du *deal* que Koltès donne à lire ces failles du commerce normé. Car si l'héritage peut bien s'approcher d'une conception de l'échange ou du contrat en une forme altérée, s'il a à voir avec une certaine idée du crime et avec un certain décalage identitaire et temporel, c'est qu'il s'agit bien de quelque chose comme un *deal* :

une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, *dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage*, entre pourvoyeurs et quémandeurs, *par entente tacite, signes conventionnels ou conversations à double sens* – dans le but de contourner les risques de trahison ou d'escroquerie qu'une telle opération implique –, *à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués*, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci¹⁸.

C'est donc comme le *deal* que se perpétue l'héritage, le commerce de la violence ou celui du sang, et pas plus que la transaction de *Dans la solitude des champs de coton*, l'un comme l'autre ne peut aboutir, puisque l'enjeu n'est autre, au final, que la transaction elle-même. L'héritage et le *deal* ont en effet tous deux à voir avec une idée du spectre : on ne les tient pas, on ne les boucle pas. Tenter de le fermer (le *deal*) ou de l'enfermer (le spectre) revient à l'étendre et à le faire proliférer. Il n'est possible que d'*escamoter* le *deal* : le faire disparaître sous les airs d'autre chose – « entente tacite, signes conventionnels ou conversations à double sens » – et l'éluder, s'en sauver habilement. Il n'est donc possible que de laisser à d'autres le soin de le mener à bien (ce qui revient à leur léguer cette tâche et donc à multiplier les spectres). Derrida explique en effet en quoi l'escamotage rend compte de cette issue ambiguë :

Pourquoi cette prolifération de fantômes procède-t-elle par *escamotages* ? Un escamotage en effet se pluralise, il s'emporte lui-même et se déchaîne en série. [...] Le mot « escamotage » dit le subterfuge ou le vol dans l'échange de

¹⁸ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 7. (C'est nous qui soulignons.)

marchandise, mais d'abord le tour de passe-passe par lequel un illusionniste fait disparaître le corps le plus sensible. C'est un art ou une technique du *faire disparaître*. L'escamoteur sait *rendre inapparent*. C'est l'expert d'une hyperphénoménologie. Or ici le comble de l'escamotage consiste à faire disparaître en produisant des « apparitions », ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, justement, puisqu'on fait disparaître en provoquant des hallucinations ou en donnant des visions¹⁹.

Ainsi, une fois éludé, l'héritage, le message du spectre, revient et continue de réapparaître à certains moments : le spectre est fréquence, on le rappelle avec Derrida, d'une certaine visibilité. C'est donc à cette loi que sont soumis les personnages koltésiens : la conscience de cette condamnation se fait sentir chez eux de façon ponctuelle, mais ils n'en sont pas moins sous son emprise perpétuelle. En effet, cette condamnation à l'héritage, même quand on ne la voit pas ou plus, continue de nous voir, nous, ne pas la voir. Il n'en reste pas moins que tout échange, toute relation à l'autre, est basé sur la possibilité de son retour, conditionné par son éventuelle résurgence :

Comme dans l'espace d'un salon lors d'une réunion spiritiste, mais c'est parfois ce qu'on appelle la rue, on surveille les biens et les meubles, on tente d'ajuster toute la politique sur l'hypothèse effrayante d'une visitation. Les politiques sont des voyants ou des visionnaires. On désire et redoute une apparition dont on sait qu'elle ne présentera personne en personne mais frappera une série de coups à déchiffrer. [...] On ne parle que de lui. Mais que faire d'autre, puisqu'il n'est pas là, ce fantôme, comme tout fantôme digne de ce nom ? Et quand même il est là, c'est-à-dire là sans être là, on sent que le spectre regarde, certes à travers le heaume ; il guette, observe, fixe les spectateurs et les voyants aveugles, mais on ne le voit pas voir, il reste invulnérable sous son armure à visière. Alors on ne parle que de lui mais pour le chasser, l'exclure, l'exorciser²⁰.

Un « fantôme vague et prégnant », dit Lanteri : c'est donc bien le propre de la loi de l'héritage que de prétendre prédominer tout en étant imprécise et floue, tout en donnant lieu à une infinité de métissages, de croisements, d'hybridations. Et tout en portant en elle la promesse d'un éternel retour.

¹⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 204.

²⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

4.2. Homéostasie et équilibre dans la cellule familiale koltésienne

HORN. – [...] Et puis finalement, je vais vous faire tirer dessus par les gardiens, voilà ce que je vais faire.

ALBOURY. – Un scorpion qu'on tue revient toujours²¹.

S'il est possible de comprendre, à la seule lumière de la fiction de *Combat de nègre et de chiens*, cette réponse d'Albourn à Horn qui le menace de mort, il s'avère beaucoup plus délicat d'appréhender une parole comme celle de Mathilde qui déverse sa colère sur à peu près tout ce qui l'entoure :

MATHILDE. – Eh bien, oui, je te défie, Adrien ; et avec toi ton fils et ce qui te sert de femme. Je vous défie, vous tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne, et le mur qui entoure le jardin. Je vous défie, l'air que vous respirez, la pluie qui tombe sur vos têtes, la terre sur laquelle vous marchez ; je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons ; je défie le fleuve qui la traverse, le canal et les péniches sur le canal, je défie le ciel qui est au-dessus de vos têtes, les oiseaux dans le ciel, les morts dans la terre, les morts mélangés à la terre et les enfants dans le ventre de leurs mères²².

Penser l'héritage en lien avec la pensée derridienne du spectral nous a permis d'en déceler le fonctionnement paradoxal et c'est dans un tel cadre que cette indéfinition du destinataire de la menace peut commencer de signifier. L'indistinction de l'identité et la scission des temporalités qu'inflige au réel cette conception du legs obligent le personnage koltésien à étendre son champ de mire au moment de se faire le passeur de l'héritage dont il s'est porté garant en intégrant la position de celui que nous avons nommé, avec Koltès, l'héritier universel. Néanmoins, bien que les parcours du sang conçu comme vecteur et contenu de l'héritage – c'est-à-dire comme marchandise *et* monnaie du *deal* – soient à analyser avec les schémas et outils de l'épidémiologiste bien plutôt qu'avec les registres de généalogie, il faut se rendre compte avec Jean-Marc Lanteri que toute transaction, donc ultimement toute violence,

²¹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 28-29.

²² *Id.*, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 38-39.

garde pour horizon une certaine idée de la famille. Celui-ci en décèle les traces jusque dans les victimes apparemment aléatoires des meurtres de Zucco :

Paradoxalement, il n'est rien dans cette violence qui ne paraisse au fond constituer l'horizon familial. Zucco détruit les familles, mais il s'en recrée une tout imaginaire par le meurtre. Violant une gamine, tuant ses parents, un enfant, il expédie au ciel des victimes toute une famille idéale : deux parents, deux enfants – une fille et un garçon. La scène de la famille se conserve tandis que la chair s'en dissout et se trouve mortifiée²³.

Il est vrai que la conception koltésienne de la famille n'a en somme que peu à voir avec la naissance et la généalogie au sens strict. C'est d'ailleurs ce qu'illustre la description que fait Alboury à Horn de sa grande famille apparemment hors du commun :

une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage. [...] C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne²⁴.

Le lien entre la « scène de la famille » et la chair « dissout[e] » et « mortifiée » est on ne peut plus évident. Il tient en ce que la rencontre autour du corps du mort solidarise le reste de la famille/communauté dans un mélange de tristesse et de souvenir de l'individu disparu : par l'entremise de celui-ci, une mémoire plus vaste et englobante de la communauté se constitue. Le propos d'Alboury consiste en une description fort heureuse de la famille ; il faut toutefois rester conscient d'un fait important : le corps mort doit demeurer partie intégrante de la communauté pour continuer à réchauffer le reste du corps social et en assurer la survie mais, paradoxalement, c'est ce même corps qui signe la perte de ses confrères vivants puisque le « petit nuage » suit l'expansion du groupe – comme le sang et ses tares se propagent – et prive de plus en plus de « frères » de la chaleur du soleil :

Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à

²³ Jean-Marc Lanteri, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance », *loc. cit.*, p. 21.

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, p. 33.

chacun à mesure que nous voyions reculer les limites des terres encore chaudes sous le soleil²⁵.

C'est en définitive une famille tout à fait comme les autres qui se cache sous les airs de solidarité heureuse du discours de Nouofia. Dès le moment où un frère a dit à l'autre : « moi aussi je gèle²⁶ » et qu'ils se sont « réchauffés ensemble²⁷ », l'interminable processus qui est celui de la perpétuation *et* de la perte de la famille était enclenché, irrémédiablement. Alboury est bel et bien condamné à remettre en place, en récupérant le corps de Nouofia, les structures du rituel de deuil de la communauté qu'il décrit. Pourvoyeur pour sa communauté (il leur promet le retour du corps) et quémandeur devant Horn et son entreprise, il est, lui aussi, un héritier universel. Tout personnage – et ils sont nombreux chez Koltès – qui, comme Adrien, d'une façon ou d'une autre se pose en « héritier universel », porte sur lui la mémoire qui est toujours celle de la famille – plus ou moins étendue – pour la coaguler, y faire barrage. C'est là une tâche paradoxale puisque anéantir cette mémoire la perpétue et que la perpétuer l'anéantit. Il n'est guère possible de rétablir le cours du sang autrement qu'avec, hélas, davantage de sang ; on ne peut sauvegarder la vie qu'en entretenant les morts. C'est ce qu'a dit Jean-Marc Lanteri dans le cadre de sa lecture de Koltès, Koltès lui-même (par la bouche d'Alboury), et Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*.

À travers les meurtres et violences hygiéniques perpétrés au sein de la cellule familiale, plus ou moins étendue selon le cas, nous avons suggéré qu'il était possible de déceler une substitution qu'il reste encore à faire signifier : celle qui installe l'horizontalité de la relation fraternelle là où se trouvait la verticalité de la génération. Un des liens les plus présents dans la fiction de Koltès, et probablement le plus difficile à appréhender, est la relation de fraternité. Koltès explique la signification qu'a pour lui le mot « frère », dans un court texte publié dans *Prologue*, deux ans après sa mort :

L'avantage provisoire du mot « frère » sur tout autre mot désignant ce qui lie quelqu'un à quelqu'un d'autre, c'est qu'il est dépourvu de toute sentimentalité, de toute affectivité ; ou, en tous les cas, on peut facilement l'en débarrasser. Il

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

peut être dur, agressif, fatal, presque dit avec regret. Et puis il suggère l'irréversibilité et le sang (pas le sang des rois, des familles ou des races, celui qui est tranquillement enfermé dans le corps et qui n'a pas plus de sens ni de couleur ni de prix que l'estomac ou la moelle épinière, mais celui qui sèche sur le trottoir²⁸).

Ainsi, pour le personnage koltésien, et comme le suggérait la citation de Derrida mise en épigraphe à ce chapitre, l'héritage est toujours une tâche, et cette tâche consiste en un *deal* avec le sang qui lui-même abrite plus d'une signification : le sang comme la marchandise à négocier ou échanger et comme vecteur ou canal de ces échanges. Le sang, par ailleurs, est porteur d'une autre duplicité. Il est potentiellement celui « tranquillement enfermé dans le corps », celui des « rois, des familles ou des races », celui-là même dont on a dit qu'il se déplaçait de façon verticale et avec une certaine constance. Il est en cela gage de sa propre perpétuation, mais tout en étant porteur des tares qu'il a accumulées, c'est-à-dire de cet immémorial héritage qu'il s'agit de faire taire et d'éliminer (cette élimination ou éradication serait donc la tâche de l'héritage.) Le sang peut néanmoins aussi être celui qui, libéré des voies humaines parce que versé dans la violence, « sèche sur le trottoir ». C'est de cette façon aussi qu'il se fait le signe de la perte de la lignée : en enkystant le cours du sang à travers les voies de la génération, l'héritier, le *dealer* ou le *client* instaure un climat d'« irréversibilité » comme celui dont parle Koltès et que suggère la relation fraternelle.

Autrement dit, à l'intérieur des voies habituelles de son parcours normé et assuré, le sang garantit sa persistance et la lignée, alors que projeté au-dehors et *séchant*, il met en place un cul-de-sac de la généalogie sans toutefois cesser d'être porteur du virus qui, avant de sécher complètement en rigoles sur le trottoir, risque bien de contaminer d'autres frères, dans un cycle interminable de legs, d'héritages, de *deals*. C'est bien ainsi que Cal met Horn en garde, dans *Combat de nègre et de chiens* : « Qu'elle mette de bonnes chaussures, que je pourrai lui en prêter dis-lui cela, vieux. Les femmes font de l'élégance et *ne connaissent rien aux microbes africains, ceux qu'on attrape par les pieds, vieux*²⁹. »

²⁸ *Id.*, *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 121.

²⁹ *Id.*, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 21-22. (C'est nous qui soulignons.)

La question que pose le personnage koltésien donnant la mort (ou *se* la donnant, car c'est là une question qu'il nous reste à éclaircir) est la suivante : comment arrêter le cours d'un héritage qui est celui, immémorial, d'une violence meurtrière et inéluctable ? Nous avons, au premier chapitre de cette étude, suggéré avec Marc Augé que le non-lieu installe le sujet dans une position paradoxale quant à l'espace, par la pratique même de celui-ci, dans un constant aller-retour entre l'élaboration et la suppression du lieu. Augé voyait lieu et non-lieu comme deux « polarités fuyantes³⁰ » qui, ne s'accomplissant jamais totalement, n'en continuent pas moins de se délimiter l'une l'autre au gré des pratiques de leurs utilisateurs. Les effets de spectralité tels qu'abordés avec Derrida instaurent un climat similaire du point de vue de l'identité, du rapport à l'autre et de la temporalité : le personnage koltésien, perpétuant et anéantissant la vie, continuellement et dans un même mouvement, rend ineffectives les délimitations usuelles entre les temporalités, les identités et les différents états de l'être au monde. L'héritage, la tâche qu'est la gestion ou la dépense du sang hérité, met le sujet koltésien dans une posture similaire au voyageur de Marc Augé dans son espace désarticulé ou, plutôt, dans l'espacement même d'articulations de divers ordres. La prolifération du non-lieu porte Marc Augé à définir le sujet par les pratiques contractuelles auxquelles il se livre avec une réalité textualisée, déshumanisée, où oscillent et se succèdent les formes du lieu (identitaire, relationnel et historique) et du non-lieu. Du point de vue de l'héritage, s'il est vrai que le caractère spectral de celui-ci inflige une torsion à l'identité, à la présence et à la temporalité, le sujet koltésien est aussi condamné à la réitération perpétuelle d'une contractualité dont il nous reste à saisir certains des termes.

Dans la fiction koltésienne, la relation à l'autre se vit, en définitive, selon des créations/suppressions du sang comme canal et contenu de l'héritage. Mener à bien cette « tâche », hériter ou léguer, revient à faire couler le sang, mais hors des veines et des canaux de la descendance. C'est, on l'a dit, le premier paradoxe du sang : enclos dans les artères et les canaux de la génération, il assure la descendance en même temps qu'il signe la perte de celle-ci ; hors de ces canaux, il assure sa survie, mais il est le signe de la violence qu'il s'agit de juguler. À

³⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 101.

cette verticalité de la génération qui, en assurant la survie du sang, signe sa perte (car il est toujours porteur des tares et de la mémoire du crime), il s'agit de substituer une horizontalité proliférante du sang qui, avant de sécher sur le trottoir, pourra bien contaminer quelqu'un d'autre et se faire le point de départ d'une nouvelle série de contagions, donc d'héritages, de legs, de violences et de meurtres. Si escamoter est éluder, esquiver ou contourner habilement, l'acte violent en quoi consiste la tâche de l'héritier, ce *deal*, est bien un escamotage. Néanmoins, faire disparaître les voies de la descendance mystifie celui qui veut croire que les comptes sont réglés, que c'en est fini de l'encombrant héritage, dupe celui-là même qui ne voit pas que le sang continue sa course ailleurs, d'une manière moins systématique mais tout aussi dangereuse : en cela aussi, l'héritage est escamotage.

Ces pratiques, échanges ou déplacements s'effectuent au sein d'ensembles plus ou moins vastes qui ont invariablement une structure similaire à la famille. Au sein de cette famille mobile et aux contours mouvants, l'héritage, conçu comme l'itération perpétuelle d'un *deal*, prend la forme de nombreux échanges, transactions, legs ou tractations qui ont pour objet, enjeu et canal un unique élément qui est le sang. Ainsi, la famille koltésienne, mais aussi à la limite toute communauté, fonctionne à la manière d'un organisme vivant qui, pour survivre et croître, est soumis aux lois de l'homéostasie. En effet, le terme « homéostasie » désigne la capacité pour un organisme (ou pour tout système), de conserver l'équilibre de son fonctionnement en dépit des diverses contraintes extérieures. Sur le plan biologique, ces contraintes peuvent être aussi simples ou fortuites qu'un dérèglement de la température ambiante. Il peut toutefois s'agir d'une attaque virale, de la contamination du corps par une entité étrangère, ce qui rejoint directement le sang conçu ici comme vecteur d'une contagion. Le personnage héritier, visité par le spectre et enjoint à remettre de l'ordre dans les échanges et à réparer un désordre chronologiquement insituable, soigne des symptômes et participe ainsi au retour de l'équilibre : ultimement, par l'entremise du sang qu'il contribue à faire voyager en le diffusant ou en le coagulant, il règle des comptes avec des instances qu'il ne peut pas voir, dont il ne saisit pas la portée.

À la manière du sang provoquant une douloureuse inflammation autour d'une plaie qu'il s'agit de protéger et de guérir, les « héritiers universels » de Koltès, chacun leur tour, à leur

façon et souvent sans trop le savoir, se trouvent à « porter le trouble pour obtenir la sécurité³¹ » et forment l'ensemble flou des anticorps de leur cellule familiale protéiforme, tel un système immunitaire ou une armée, « celle qui veille entre la terre et le ciel³² ». Sur le terrain des marchandages entre les ensembles vaguement communicants que sont la vie et la mort, c'est-à-dire « dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage³³ » doit donc régner un équilibre global : les *deals* qui s'y font doivent obéir à une insituable loi du marché.

Horn, préparant le feu d'artifice qui rendra possible la fin de *Combat de nègre et de chiens* et participera, ultimement, au retour de l'ordre, ne dit rien d'autre que cette difficile nécessité :

L'équilibre, voilà le mot. [...] C'est ainsi que doit se construire un bon feu d'artifice, dans l'équilibre [...] Construire l'équilibre de l'ensemble et l'équilibre de chaque moment, c'est un véritable casse-tête, je te le dis. Mais tu verras, Cal, ce que Ruggieri et moi on fait du ciel, tu verras³⁴ !

Et c'est ainsi que dans une annonce à peine déguisée de la fin de la pièce, Horn indiquera à Alboury dans quel « espace[e] neutr[e], indéfin[i], et non prév[u] à cet usage » conclure son *deal* :

ALBOURY. – Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la mort de son meurtrier.

HORN. – La foudre, le tonnerre mon vieux ; *règle tes comptes avec le ciel* et fous le camp, fous le camp, file, cette fois³⁵ !

Néanmoins, appliquée aux textes de Koltès, cette notion d'homéostasie, aussi malléable soit-elle, a ses limites, et si elle illustre parfaitement la logique derrière la violence des personnages comme faisant partie de divers échanges, *deals* et héritages, elle est encore trop systématique pour rendre compte d'un certain arbitraire dans le choix des destinataires de la violence ou encore pour faire signifier le retournement, somme toute fréquent dans l'œuvre de Koltès, de la violence contre soi-même. Y a-t-il un système ou une structure qui puisse permettre et faire signifier ces écarts ou ces non-sens, qui puisse présenter un élément ou une

³¹ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 55.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ *Id.*, *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 7.

³⁴ *Id.*, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 90. (C'est nous qui soulignons.)

variable inconnue encore qui saurait ménager une place à ces arbitraires et retournements. Y a-t-il enfin une perspective qui puisse se tenir plus près de l'acte violent pour en analyser les implications et la dynamique ?

5. La violence et le sacré

CAL. – [...] Pourtant, ce qui compte, c'est de pouvoir s'échanger avec quelqu'un.

KOLTÈS
Combat de nègre et de chiens

Nous avons terminé le dernier chapitre dans la recherche d'une structure qui permettrait d'intégrer la part d'arbitraire ou certains contresens présents dans diverses manifestations de la violence chez Koltès. L'héritage, la pratique du *deal*, la métaphore de l'homéostasie ou la recherche d'équilibre ont tous successivement failli à le faire totalement. Du point de vue de l'acte violent, que signifie la relation de fraternité instaurée entre pourvoyeur et quémandeur ? Comment appréhender le suicide ou une violence perpétrée contre soi-même ? À ces interrogations, il est possible de trouver un grand nombre de réponses dans l'analyse que fait René Girard du sacrifice. Il n'est rien, dans ce que nous avons pu dire des pièces à l'étude, qui ne soit susceptible de trouver sa place dans la description d'une pratique rituelle du sacrifice. Toutefois, pour que le meurtre puisse s'inscrire dans une telle structure, il doit être considéré comme une manifestation, parmi d'autres, d'une violence qui trouve néanmoins en lui son terme ultime, son apogée. Beaucoup ont décelé – comment ne pas le faire ? – l'importance de la violence dans le théâtre de Koltès, mais peu ont formulé aussi clairement qu'Anne-Françoise Benhamou la question que la violence pose quant à ses liens avec le meurtre, la vie et son prix :

Si la figure du meurtre obsède le théâtre de Koltès, de sa forme la plus brute (la pulsion raciste de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*) à la plus paradoxale (la mort comme « cadeau » fait à Charles par Abad à la fin de *Quai ouest*), de l'imaginaire le plus naïf (le locuteur de la [sic] *La nuit juste avant les forêts* se rêvant comme un « exécuteur ») au fantasme le plus érotisé (la peur ambiguë qui pèse sur les personnages de *Dans la solitude des champs de coton*), de son usage légal et étatique (la guerre, qui est présente dans beaucoup de pièces), au comportement le plus asocial (celui de Zucco), *c'est bien parce que s'y réinterroge le prix de la vie ou le sens de la survie dans un monde fondé sur la violence*¹.

Le sacrifice selon Girard repose sur deux caractéristiques de la violence. Celle-ci d'abord est *interminable* : une violence en apporte une autre (la vengeance), puis une autre, et

¹ Anne-Françoise Benhamou, « Territoires de l'œuvre », dans *Théâtre d'aujourd'hui* n° 5. Koltès, *Combats avec la scène*, Paris, CNDP/Ministère de la Culture et de la Communication, 1996, p. 9. (C'est nous qui soulignons.)

ainsi de suite. La violence ensuite est *rusée*, c'est-à-dire qu'elle a une capacité à infiniment changer d'objet, à trouver des voies de rechange : la violence gagne toujours et ne se laisse jamais contenir. Ainsi, le point de départ de la pensée de Girard réside en ce que le sacrifice repose sur une première substitution, qui met en place une victime unique – *émissaire* – au centre de la multitude des violences du moment, une victime vers laquelle s'oriente le grand ensemble des violences individuelles. Ce mouvement de convergence instaure une nouvelle unanimité dans la communauté, il en rétablit l'unité. Au prix de cette victime unique qui périra ou sera exclue, la communauté retrouve un certain apaisement. Le sacrifice proprement rituel, quant à lui, repose sur une seconde substitution, qui remplace la victime émissaire par une victime au statut ambigu, qui n'appartient pas à la communauté ou qui, à tout le moins, fait partie d'une catégorie pleinement sacrificable, c'est-à-dire de laquelle il n'est pas à craindre de retour de la violence. René Girard explique la nuance :

Le sacrifice rituel est fondé sur une double substitution ; la première, celle qu'on ne perçoit jamais, est la substitution de tous les membres de la communauté à un seul ; elle repose sur le mécanisme de la victime émissaire. La seconde, seule proprement rituelle, se superpose à la première ; elle substitue à la victime originelle une victime appartenant à une catégorie sacrificable. La victime émissaire est intérieure à la communauté, la victime rituelle est extérieure².

Selon Girard, les instances qui régissent le rituel naissent du besoin qu'ont les hommes d'une institution pour gérer le sacrifice, une instance elle-même ambiguë qui fasse que la violence vengeresse (donc illimitée) puisse se fixer sur quelque chose de neutre : c'est ce que nous appelons la justice qui, en somme, découle d'une autre substitution et est en charge de gouverner et de veiller à la bonne marche des vengeances. Cette justice, en étant tout le monde et personne à la fois est, pour utiliser les termes de Girard, « neutr[e] et stéril[e] sur le plan de la vengeance³ ». En définitive, Girard est clair : « on ne peut pas toucher au sacrifice, en somme, sans menacer les principes fondamentaux dont dépendent l'équilibre et l'harmonie de la

² René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998 [1972], p. 154.

³ *Ibid.*, p. 32.

communauté⁴. » Ainsi la violence et les processus de sa régulation – qui ne font qu'un – sont la condition même de la possibilité d'une communauté puisque

[Le sacrifice] fournit à un appétit de violence dont la seule volonté ascétique ne peut pas venir à bout un exutoire partiel, certes, temporaire, mais indéfiniment renouvelable et sur l'efficacité duquel les témoignages sont trop nombreux pour être négligés. Le sacrifice empêche les germes de la violence de se développer. Il aide les hommes à tenir la vengeance en respect⁵.

À analyser plus en profondeur le mécanisme de la victime émissaire, la pratique du sacrifice et les rituels qui le recréent, un nombre étonnant d'éléments émergent qui non seulement permettent de mieux comprendre l'environnement des pièces koltésiennes mais aussi donnent une structure susceptible d'être déplacée hors du système interne de l'œuvre et de s'appliquer à certaines caractéristiques plus globales de la création théâtrale de l'auteur.

5.1. Le sacrifice comme modèle de compréhension de l'univers fictionnel koltésien

Le sacrifice, mise à mort ou exclusion hors de la communauté d'une victime unique, est le résultat – par les voies du mécanisme de la victime émissaire – d'une inéluctable escalade de la violence intestine au sein de la communauté. C'est cette montée de violence que l'on nomme « crise sacrificielle ». Pour Girard, celle-ci résulte d'une perte de la différence entre violence purificatrice (le sacrifice, violence libératrice et non susceptible d'être vengée) et violence impure (réciproque, interminable et destructrice). Il explique :

Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté. La différence sacrificielle, la différence entre le pur et l'impur ne peut pas s'effacer sans entraîner avec elle toutes les autres différences. Il n'y a là qu'un seul et même processus d'envahissement par la réciprocité violente. La *crise sacrificielle* doit se définir comme une *crise des différences*, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

⁶ *Ibid.*, p. 77. (C'est l'auteur qui souligne.)

Cette crise de l'ordre culturel résume en peu de mots ce qu'il a été possible de déceler dans les décalages, embrouillements et enchevêtrements des limites spatiales, temporelles et identitaires au sein des pièces à l'étude. L'indistinction des frontières entre les différents lieux de l'espace fictionnel, la difficile concordance des divers registres temporels, les occurrences d'une visitation surnaturelle ou d'une transcendance vengeresse : tout cela semble indiquer que le moment de la fiction koltésienne précède de peu l'apogée de la crise sacrificielle et, de fait, sa résolution. À preuve, des phénomènes ou manifestations associés à la crise sacrificielle y sont discernables et participent à inscrire le ou les meurtre(s), ou du moins certains d'entre eux, à l'intérieur d'un cadre du sacrifice ou du rituel. Parmi ceux-ci, la présence de jumeaux ou de « frères ennemis », la récurrence de fêtes, de jeux ou de manifestations de l'arbitraire, des indices d'une « construction » d'une victime et l'occurrence du meurtre parricide.

5.1.1. Jumeaux et frères ennemis comme métonymie de la crise sacrificielle : l'exemple du *Retour au désert*

Si la crise sacrificielle est perte de vue des différences, c'est que la vengeance, en instaurant une réciprocité violente entre les individus, les place dans une relation de symétrie : elle en fait des jumeaux, des frères ennemis identiques l'un à l'autre du point de vue de l'axe qui les sépare, qui est le conflit lui-même. C'est exactement ce que représentent, pour de nombreuses cultures primitives, les jumeaux : la gémellité participe de la crise sacrificielle, elle annonce la violence à venir :

Dans de nombreuses sociétés primitives, les *jumeaux* inspirent une crainte extraordinaire. Il arrive qu'on fasse périr l'un deux ou, plus souvent encore, qu'on les supprime l'un et l'autre. [...] Entre les jumeaux, il n'y a pas la moindre différence sur le plan culturel, il y a parfois une ressemblance extraordinaire sur le plan physique. Là où la différence fait défaut, c'est la violence qui menace. Une confusion s'établit entre les jumeaux biologiques et les jumeaux sociologiques dès que la différence est en crise. Il ne faut pas s'étonner si les jumeaux font peur : ils évoquent et paraissent annoncer le péril majeur de toute société primitive, la violence indifférenciée⁷.

⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

Le couple de jumeaux comme terreau de la « violence indifférenciée », donc impure et destructrice, n'est nulle part aussi explicitement convoqué qu'à la scène finale du *Retour au désert*. Les dernières pages de la pièce recèlent en elles et comme en concentré toutes les grandes étapes et les éléments principaux de la crise sacrificielle, de sa résolution, et de sa reconduction. La scène s'ouvre d'ailleurs au moment où Adrien s'apprête à quitter la ville, à s'extraire de la communauté qui, on le comprend à ses propos, en a fait quelque chose comme sa « victime émissaire » :

ADRIEN. – Tu m'as brouillé avec tout le monde, je n'ai plus d'amis, mon fils est mort, ou presque, je n'ai plus rien à faire dans cette ville.

MATHILDE. – Il est bon de se brouiller avec ses amis. Tous les sept ans il faut le faire. On ne peut pas passer sa vie avec ses camarades de pensionnat. Et où vas-tu⁸ ?

Mais ce conflit, ou cet ensemble de violences multiples, se superpose à un autre plus localisé, qui sévit au sein même de la famille et qui est celui d'Adrien et de Mathilde. C'est bien de crise des différences qu'il s'agit entre les deux personnages : une crise qui sévit ou qui couve depuis longtemps, faute d'exutoire où évacuer la violence contenue. C'est Mathilde qui porte au jour cette perte des différences en désignant Adrien comme *imitateur* :

MATHILDE. – Adrien, tu m'emmerdes ; il suffit que je décide de m'en aller, de quitter cette ville, de vendre et de filer, pour que tu fasses la même chose. Je suis l'aînée, bien sûr, mais *j'en ai assez de te voir m'imiter en tout*⁹.

Cette crise se résout néanmoins dans une autre, plus vaste : ayant tous deux fait les frais des violences internes à la ville de province où se déroulent les événements, le frère et la sœur retrouveront une unité paradoxale, égaux et unis qu'ils seront par rapport à la crise sacrificielle annoncée par la naissance des deux jumeaux :

MATHILDE. – [...] Dépêche-toi.

ADRIEN. – J'arrive, j'arrive. Mais pourquoi est-tu si pressée, ma petite sœur ?

MATHILDE. – Parce que je ne veux pas voir grandir les enfants de ma fille. En

⁸ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 84.

voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville, mon vieux, et ce sera vite fait¹⁰.

La naissance des deux jumeaux annonce le tout de la crise à venir et illustre bien en quoi le sacrifice rituel est un cercle vicieux. La situation est néanmoins ici ambiguë : pour Adrien et Mathilde s'éloignant dans le reniement des deux enfants, c'est réellement un sacrifice rituel, et les deux bébés procurent un expédient naturel à leur violence. Il s'agit là de la victime émissaire rêvée, parce qu'elle est la seule pleinement sacrificable. Il est impossible de croire que la naissance des deux jumeaux n'est pas, par Mathilde du moins, la reprise d'un passé, quelque chose dont elle a une prescience. C'est la violence qu'elle a subie lors d'une crise sacrificielle antérieure qu'elle voit renaître, celle-là même qui a mené à son exclusion de la ville et à son exil en Algérie. Mathilde fut, jadis, le bouc émissaire des petits bourgeois de la ville, pour avoir, dit-on, couché avec l'ennemi, c'est-à-dire avoir fait fi des différences, des frontières, avoir établi l'équivoque entre le dedans et le dehors de la communauté et donc semé le trouble au sein de celle-ci. Ainsi, lorsque Mathilde vient « porter [la guerre] ici, dans cette bonne ville¹¹ », où elle a des comptes à régler, elle sait comment s'y prendre. En colère mais (en général) calme et posée, elle contrôle chacun des paramètres de l'opération et sait, dès son arrivée, qu'elle repartira :

ADRIEN. – Et tes valises, Mathilde ?

MATHILDE. – Elles sont prêtes, mon pauvre vieux. Je ne les ai jamais défaites. Dépêche-toi¹².

La crise qui sévit entre Mathilde et Adrien et qui se résout par l'exclusion de Fatima et de ses nouveaux-nés hors du noyau Serpenoise alimente – car c'est là une vengeance, certes différée, mais vengeance tout de même – celle plus large de la ville de province. En effet, celle-ci subira les crimes et les méfaits découlant de l'indifférenciation des deux enfants qui « vont foutre le bordel dans cette ville ». Il s'agit toutefois là d'un sacrifice *rituel* : il faut le déduire de l'encadrement, de la préméditation et du contrôle exercé par Mathilde sur un ensemble important de paramètres. Comme l'explique Girard, c'est la *technique*, les règles, le protocole, qui, dans la violence rituelle, diffèrent de la violence originelle :

¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 86.

La violence originelle est unique et spontanée. Les sacrifices rituels, au contraire, sont multiples ; on les répète à satiété. Tout ce qui échappe aux hommes dans la violence fondatrice, le lieu et l'heure de l'immolation, le choix de la victime, les hommes le déterminent eux-mêmes dans les sacrifices. L'entreprise rituelle vise à régler ce qui échappe à toute règle ; elle cherche réellement à tirer de la violence fondatrice une espèce de *technique* de l'apaisement cathartique¹³.

C'est, au final, le fait que les jumeaux soient « tout noirs, et le cheveu crépu¹⁴ » qui achève de rendre les deux jumeaux pleinement sacrificiables, du point de vue de la crise sacrificielle sévissant chez les Serpenoise. Le fait qu'ils soient jumeaux annonce la crise à venir dans la ville et donne ainsi au sacrifice valeur de vengeance, puisque c'est

le sacré maléfique dans son ensemble, perçu comme une force à la fois multiforme et formidablement une, qui se profile derrière les jumeaux. La crise sacrificielle est comprise comme une offensive générale de la violence contre la communauté, offensive dont la naissance de jumeaux pourrait bien constituer le signe avant-coureur¹⁵.

Leur différence, c'est-à-dire le fait qu'ils soient noirs, *justifie* leur sacrifice et en fait les victimes parfaites, les victimes par excellence parce qu'ambiguës sur le plan de l'appartenance à la communauté. À la fois intérieure et extérieure à celle-ci, la victime est néanmoins littéralement construite par les ruses de Mathilde dans le long cours du rituel. Girard explique :

La pensée rituelle ne se contente pas de chercher parmi les êtres vivants les catégories les moins inaptes à fournir les victimes rituelles ; elle intervient de diverses façons pour rendre ces victimes plus conformes à l'idée qu'elle se fait de la victime originelle, et pour accroître, du même coup, leur efficacité sur le plan de l'action cathartique. [...] La victime doit appartenir à la fois au-dedans et au-dehors. Comme il n'y a pas de catégorie parfaitement intermédiaire entre le dedans et le dehors, toute créature dont on envisage le sacrifice manquera toujours jusqu'à un certain point de l'une ou de l'autre des qualités contradictoires qui sont requises d'elle ; elle sera toujours déficiente, soit sur le plan de l'extériorité, soit sur le plan de l'intériorité, jamais sur les deux plans à la fois. Le but visé est toujours le même : rendre la victime pleinement sacrificiable¹⁶.

¹³ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 154.

¹⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 86.

¹⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 91.

¹⁶ *Ibid.*, p. 405-406.

En somme, le couple de jumeaux explique – et en lui se concentrent – les différents enjeux de la pièce, c'est vers lui que convergent, pour s'y résoudre, les conflits passés dans le même et unique mouvement d'apaisement qui mènera à une nouvelle crise. L'ambiguïté gémellaire condense le tout de la violence en ce que celle-ci est toujours (et *simultanément*) potentiellement vengeresse, donc impure, et rituelle, donc purificatrice et gage d'un rétablissement de l'ordre. Vengeresse pour Mathilde dans sa revanche aux citoyens de la ville qui subiront le retour de leur violence originelle ; purificatrice pour le clan Serpenoise au sein duquel se rétablit une certaine unité, autour de l'exécration et de l'exclusion d'une victime pour ainsi dire unique. La fin du *Retour au désert* se laisse donc lire, contrairement à ce qu'il en paraît *a priori*, comme un concentré extrêmement puissant d'une violence multiforme et inéluctable. Elle en décrit finalement mieux que n'importe où ailleurs chez Koltès le caractère infini : la vengeance est un cercle vicieux auquel on substitue, pour s'en défendre, un autre cercle vicieux, celui du rituel. Entre les périodes de calme, entre les retours périodiques au « désert » de l'ordre social et de la non-violence, doit régner le trouble, doit s'exprimer pleinement la violence qui ne demande qu'à sévir. Pour certains cas, il est possible de se prévaloir de la violence en lui donnant une porte de sortie par la pratique préventive du rituel, ou encore de s'en remettre à la justice comme à un médiateur dans notre rapport à notre propre violence. À la justice ou au rituel donc, puisque le principe est le même ; un peu comme la logique paradoxale de cette « [armée] qui veille entre le ciel et la terre¹⁷ ». Mais la violence gagne, quoi qu'on fasse, toujours, et comme l'annonce non sans sagesse le grand parachutiste noir, « il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité¹⁸ ».

5.1.2. La fête, le jeu et l'arbitraire : le toujours possible déraillement du rituel. L'exemple de *Combat de nègre et de chiens*

Entre le trouble et la sécurité il y a, littéralement, un *renversement*, passant inévitablement par l'apogée de la violence : l'instant du sacrifice, de l'exclusion ou du meurtre. Il est possible que rien, de nos jours, n'illustre mieux ce renversement de l'ordre que la fête. Toutefois, René

¹⁷ Bernard- Marie Koltès, *Le retour au désert*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

Girard note bien que le sens premier de la fête ne réside pas dans les éléments proprement festifs et joyeux qui subsistent dans notre conception moderne de celle-ci : le caractère rituel de la commémoration festive subsiste toutefois, mais comme inscrit en creux dans l'effacement des différences et l'abolition momentanée de l'ordre habituel, dans la levée – éphémère et somme toute contrôlée – de certains interdits : « Dans presque toutes les sociétés, il y a des *fêtes* qui gardent longtemps un caractère rituel. L'observateur moderne y voit surtout la transgression des interdits. [...] Il faut inscrire la transgression dans le cadre plus vaste d'un effacement général des différences¹⁹. » C'est en cela que la fête peut tenir pour métonymie de la crise sacrificielle, de la même manière que le couple de jumeaux :

Le thème de la différence abolie ou inversée se retrouve dans l'accompagnement esthétique de la fête, dans le mélange de couleurs discordantes, dans le recours au travesti, dans la présence des fous avec leurs vêtements bariolés et leur coq-à-l'âne perpétuel²⁰.

Ainsi, dans la fête, commémoration de la violence et rappel heureux de sa dissolution dans l'ordre renouvelé ne font qu'un :

Si la crise des différences et la violence réciproque peuvent faire l'objet d'une commémoration joyeuse, c'est parce qu'elles apparaissent comme l'antécédent obligatoire de la résolution cathartique sur laquelle elles débouchent²¹.

Diverses occurrences explicites (et de multiples signes moins immédiatement clairs) de la fête, diverses allusions à celle-ci ou à des éléments s'y rattachant plus ou moins directement sont chez Koltès autant d'indices du rituel, de la crise en cours et par conséquent jettent sur le meurtre, sur l'exclusion ou sur toute violence un éclairage neuf. D'ailleurs et à titre d'exemple, Koltès, comme en guise de clé supplémentaire à la lecture qu'on vient de faire du *Retour au désert*, intitule la dernière scène de la pièce du nom de la fête qui marque la fin du ramadan : « *Al-ʿid ac-ṣaghīr*²² ». C'est néanmoins dans *Combat de nègre et de chiens* que convergent le plus

¹⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 179. (C'est l'auteur qui souligne.)

²⁰ *Ibid.*, p. 179.

²¹ *Ibid.*, p. 180.

²² D'ailleurs, il existe un lien certain entre cette commémoration et un « retour au désert » bien réel, comme le suggère l'étymologie du terme « ramadan » dont l'apparition dans le monde arabe est antérieure à l'arrivée de l'islam. Il est un dérivé de la racine *rmḍ*, comme dans les mots *ramida* ou *ar-ramad*. Ces termes dénotent une forte

grand nombre de ces indices et c'est dans cette pièce qu'ils s'avèrent les plus importants du point de vue de la structure de l'intrigue et de sa résolution.

On ne peut détacher les thèmes du jeu et du hasard de la commémoration rituelle en laquelle consiste toute fête. Nulle part ailleurs que dans le sacré ne sont plus présents, affirme Girard, le hasard et l'arbitraire. Si c'est le cas, c'est que l'arbitraire est, de toute façon, au cœur même de la crise et s'avère essentiel à sa résolution :

À mesure que la crise s'exaspère, les membres de la communauté deviennent tous les jumeaux de la violence. Nous dirons nous-mêmes qu'ils sont les *doubles* les uns des autres. [...] Si la violence uniformise réellement les hommes, si chacun devient le double ou le « jumeau » de son antagoniste, si tous les doubles sont les mêmes, n'importe lequel d'entre eux peut devenir, à n'importe quel moment, le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelles. [...] La conviction fait boule de neige, chacun déduisant la sienne de celle des autres sous l'effet d'une *mimesis* quasi instantanée. La ferme croyance de tous n'exige pas d'autre vérification que l'unanimité irrésistible de sa propre déraison²³.

Ainsi il est impossible, à la scène VIII de *Combat de nègre et de chiens*, que le « jeu de gamelle²⁴ » et le feu d'artifice dont parle Horn n'aient pas à voir avec le sacrifice rituel. Le jeu auquel Horn et Cal se livrent n'a d'autre utilité que de contenir la violence qu'ils partagent et qu'ils risqueraient de diriger n'importe comment autour d'eux, une violence indifférenciée qui se répandrait n'importe où, c'est-à-dire *au hasard*. Autrement dit, le jeu n'a d'autre but que de recréer autour d'un enjeu neutre et symbolique une crise des différences : en regard du conflit factice du jeu, Cal et Horn sont identiques et rivaux, jusqu'à ce que le hasard (les dés) décide du gagnant et du perdant et, ce faisant, réinstaure un ordre, une hiérarchie, des *différences*, entre les deux joueurs :

Le jeu a une origine religieuse en ce sens qu'il reproduit certains aspects de la crise sacrificielle : le caractère arbitraire de l'enjeu montre bien que la rivalité n'a

chaleur, la température élevée d'un sol ou encore une pénurie de nourriture. Ainsi cette scène est-elle effectivement placée sous le signe d'un retour (périodique, cyclique et normé) à un « désert » aux multiples sens.

²³ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 121-123.

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 52.

pas d'autre objet qu'elle-même, mais cette rivalité est réglée de telle sorte qu'en principe tout au moins, elle ne doit pas dégénérer en une lutte sans merci²⁵.

Dans les faits, le jeu existe dans cette scène pour drainer une partie du climat de violence et s'il y parvient effectivement, ce n'est toutefois que de façon partielle : le frein qu'il oppose au déversement de la violence retarde ce dernier, mais la disproportion et la différence de nature sont trop importantes entre l'enjeu de la partie et le coefficient de violence qui définit (et que doivent porter) Cal et Horn. Le rythme et le déroulement du jeu, comme de toute fête, est réglé au quart de tour et, dans ces règles même, se dessinent la possibilité d'un déraillement, le risque que la fête tourne mal.

Malgré la désymbolisation généralisée du jeu et de la fête, ce risque peut néanmoins être su et perçu, et jeu et fête peuvent, on ne doit pas en douter, être pris pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire effacement rituel (temporaire et prévu) des différences et préalable à la résolution de la crise. Pour Horn, et dans la « communauté » qui est la sienne (le grand ensemble formé par le chantier, la cité et le village), le feu d'artifice projeté devient l'outil de la résolution de la crise, la mise en scène précisément réglée qui, une fois parfaitement au point, pourra accueillir le flot purificateur de la violence :

HORN. – *L'équilibre, voilà le mot.* [...] C'est ainsi que doit se construire un bon feu d'artifice, dans l'équilibre : organisation des couleurs, sens de l'harmonie, *juste mesure* dans la succession des explosions, *juste mesure* dans les hauteurs de lancer. Construire l'équilibre de l'ensemble et l'équilibre de chaque moment, c'est un véritable casse-tête, je te le dis. Mais tu verras, Cal, ce que Ruggieri et moi on fait du ciel, tu verras²⁶ !

À n'en point douter donc, le feu d'artifice et sa préparation sont la métaphore des premières étapes de la pratique rituelle, une métaphore de la fête et, par suite, une métaphore de la crise sacrificielle. Par le même mouvement qui laisse voir un bousculement de l'ordre, une orgie de couleurs et de sons *différents*, se crée un « équilibre ». Celui-ci ne peut que renvoyer à la parfaite similitude des antagonistes du point de vue du conflit, c'est-à-dire à leur gémellité qui

²⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 228.

²⁶ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 52.

est le signe d'une violence sur le point de se dissoudre. Nous l'avons déjà dit, c'est au prix de l'atteinte de cet équilibre que pourra émerger la victime émissaire du sacrifice à venir.

C'est d'ailleurs dans la logique du rituel que Ruggieri, le nom du fournisseur de matériel pyrotechnique, acquiert tout son sens. L'issue du *Combat de nègre et de chiens* est, on l'a dit, inextricablement liée au feu d'artifice final. Elle est littéralement *inscrite* dans le ciel, c'est de celui-ci que tombera l'ultime jugement : Ruggieri renvoie donc vraisemblablement à Côme Ruggieri, astrologue et conseiller de Catherine de Médicis. Il est néanmoins possible d'étendre la série de renvois et d'augmenter la symbolique du nom de Ruggieri l'astrologue : celui-ci partage en effet son prénom avec Saint-Côme²⁷. Un des miracles les plus importants qu'on lui prête est d'avoir substitué à la jambe nécrosée d'un malade une jambe (saine) de Maure. L'analogie s'épuise pour nous au-delà de cet événement, mais il est intéressant de noter que le résultat de l'opération résonne on ne peut plus explicitement avec ce que nous avons dit du nécessaire besoin d'un « équilibre », et surtout du statut de la victime émissaire en regard de l'appartenance à la communauté : devenu ni complètement blanc ni complètement noir, le malade nouvellement guéri représente une (potentielle) victime sacrificielle parfaitement constituée. Dans le contexte de la pièce, l'entité composite et floue que représente le personnage de Ruggieri acquiert donc un rôle très important, en ce qu'il contribue, avec les procédures et les *artifices* de Horn, à instaurer le climat de crise sacrificielle et de perte des différences essentiel à la bonne marche du rituel. Rite sacrificiel qui était présent et annoncé avant même le début du texte, et qui est un des seuls horizons réellement pertinents, à notre avis, pour l'analyse de la pièce.

Tout *Combat de nègre et de chiens* est complètement nimbé du rituel et par lui finement structuré. Des indices en sont donnés dans la présence du jeu et du hasard, entre Cal et Horn, qui appelle l'apogée nécessairement violente d'une plus grande fête, à la fois sacrifice et vengeance. D'ailleurs, le meurtre rituel est annoncé en début de pièce, dans le texte placé comme en épigraphe, entre la liste des personnages et le texte de la première scène. Ce texte a, à la limite, valeur de synopsis : « Le chacal fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache

²⁷ Patron des chirurgiens qui, avec son frère Damien, furent décapités, pendant les persécutions de l'empereur Dioclétien, refusant d'abjurer malgré les nombreuses tortures qui leur furent, selon la légende, infligées.

précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion²⁸. » La consonance du « chacal » et du nom du personnage de Cal ne laisse aucun doute sur le meurtrier, sur l'identité réelle de cet « imprenable et impénitent détrousseur ». Sa pénitence inévitable, sa condamnation, est elle aussi inscrite dans ces lignes, de même que la symétrie conflictuelle résultant de la crise en cours sur le chantier : « Des deux côtés du Cap, c'était la perte certaine, et, au milieu, la montagne de glace, sur laquelle l'aveugle qui s'y heurterait serait condamné²⁹. » Finalement, Koltès suggère d'avance l'identité possible du mystérieux justicier : Léone. Il faut le déduire encore une fois de la consonance de la « lionne » et du prénom de la femme de Horn : « Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour³⁰. »

Le premier texte des « Carnets de combat de nègre et de chiens », placés en fin de pièce, explique pour sa part comment Alboury affronta et tua « le premier chien » et, ainsi, place tous les actes d'Alboury – à partir du moment où il décide de venger Nouofia – dans une logique de l'offrande sacrificielle :

J'ai tendu ma main et tu peux voir maintenant dans ma main ce premier cadavre ; car à toi, Nouofia, conçu dans le désert et mort dans le désert, j'en apporterai un second, et d'autres encore ; car aux morts de ma race appartient la mort du toubab et de tout ce qui est à lui, ses femmes, ses larbins, ses propriétés et ses chiens³¹.

Les règles du rituel sont suivies à la lettre, mais la fête tourne mal car le sacrifice initialement prévu déborde dans la violence purement réciproque, donc impure et infinie. Pourtant, Horn a tout prévu et, en bon maître de cérémonie, il pointe à Alboury l'issue du combat, et ce, dès la première scène : « Quant à mon feu d'artifice, il vous coupera le sifflet³². » Horn est bien conscient du rôle qu'il joue au sein de l'entreprise (l'entreprise de travaux publics qui, on le comprend, s'enchevêtre à celle plus proprement rituelle, car il y va, bien sûr, du

²⁸ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

³² *Ibid.*, p. 14.

sacrifice comme du *deal*). Ce rôle est celui de la préparation de la « fête » et de la supervision de son déroulement :

HORN. – Qui a la charge de réparer les conneries des autres ? qui a la charge de tout régler, toujours et partout, d'un bout à l'autre de la cité ; du matin jusqu'au soir sur le chantier ? qui doit tout avoir toujours dans la tête, depuis la moindre pièce du moindre camion jusqu'au nombre de bouteilles de whisky en réserve ? qui doit tout planifier, tout juger, tout conduire, de nuit comme de jour ? qui doit être ici flic, maire, directeur, général, père de famille, capitaine de bateau ?
CAL. – Toi, vieux, toi, c'est sûr³³.

Or malgré toute la prévoyance de Horn, la fête tourne mal et tombe dans le piège de l'excès. C'est que, de prime abord, le combat ne devait se déployer qu'entre le « nègre » et le « chien », au sens le plus strict de ces deux termes. En offrant à Nouofia mort le cadavre du chien de Cal, le sacrifice était parfait, le cercle de la violence était clos. Alboury devait avoir le « sifflet coupé », puisque le chien Toubab, meilleur ami de l'homme et lui-même tout blanc, représente comme le superlatif de la blancheur, le Blanc par excellence pour le sacrifice : « *Toubab* : appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique³⁴ », nous apprend d'ailleurs Koltès. Or Cal meurt aussi et, comme le dit encore Girard, retourner la violence vengeresse contre le coupable de la violence originelle ne fait que perpétuer et étendre la violence impure :

Si la contre-violence porte sur le violent lui-même, elle participe, de ce fait même, de sa violence, elle ne se distingue plus de celle-ci. Elle est déjà vengeance en train de perdre toute mesure, elle se jette dans cela même qu'elle a pour objet de contenir. [...] Pour apaiser les passions soulevées par le meurtre, il faut lui opposer un acte qui ne ressemblera pas trop à la vengeance souhaitée par l'adversaire mais qui n'en différera pas non plus³⁵.

C'est donc ce que nous apprend *Combat de nègre et de chiens* : le sacrifice peut ne pas suffire. La violence est par nature excessive et elle peut nous échapper, et ainsi alimenter un nouveau cycle de vengeances. La mort de Cal est la réponse de la violence sacrificielle à l'excès de sa violence (elle-même vengeresse) originelle ou, du moins, antérieure. Cal a tué Nouofia

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 44.

pour avoir craché à deux centimètres de sa botte : à violence excessive, vengeance encore plus excessive. La violence est telle qu'elle échappe parfois au rituel, elle est telle qu'elle déborde parfois, hélas, d'elle-même. Dans le jeu de la violence, il est bien une règle sur laquelle l'homme n'a pas de contrôle : le hasard.

5.1.3. Meurtre parricide, désir mimétique et élaboration mythique : *Roberto Zucco* et le tout de la violence

Roberto Zucco pointe lui-même du doigt la part de hasard et d'arbitraire dans les meurtres qu'il commet :

UNE VOIX. – Mais un enfant, Zucco ; on ne tue pas un enfant. On tue ses ennemis, on tue des gens capables de se défendre. Mais pas un enfant.
ZUCCO. – Je n'ai pas d'ennemi et je n'attaque pas. J'écrase les autres animaux non pas par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus et que j'ai posé le pied dessus³⁶.

Le propos tenu par le tueur illustre bien à quel point la violence indifférenciée, une fois déchaînée, se déverse de façon arbitraire, selon des schémas hors de tout contrôle, qu'il ne nous est pas possible de voir. Si effectivement il y a arbitraire dans le déversement de la violence, il est indéniable que ce même arbitraire ou hasard a un rôle à jouer dans sa naissance. Ceci ne signifie pas que la violence puisse naître du néant, mais si certains facteurs sont rassemblés, elle peut naître n'importe quand et n'importe où.

Toute violence provient, selon Girard, de la convergence de deux désirs sur un objet unique. C'est là une convergence qui s'effectue – et ici aussi *sans qu'on la voie* – encore une fois selon la logique d'un cercle vicieux :

Il y a d'abord l'objet, pense-t-on, ensuite les désirs qui convergent indépendamment sur cet objet, et enfin la violence, conséquence fortuite, accidentelle, de cette convergence. À mesure qu'on avance dans la crise sacrificielle, la violence devient de plus en plus manifeste : ce n'est plus la valeur intrinsèque de l'objet qui provoque le conflit, en excitant des convoitises rivales,

³⁶ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 92-93.

c'est la violence elle-même qui valorise les objets, qui invente des prétextes pour mieux se déchaîner. C'est elle, désormais, qui mène le jeu³⁷.

En d'autres mots, « la rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. *Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire*³⁸. » René Girard consacre plusieurs pages à l'explication de ce mécanisme ; il est néanmoins déjà possible de deviner à quel point la multiplication indistincte des désirs appelle le même processus sur le plan de la violence. Du désir mimétique au déchaînement de la violence, il n'y a qu'un pas, comme il n'y a qu'un pas entre le déferlement de la violence indifférenciée et sa résolution dans l'établissement d'un nouvel ordre culturel. S'il n'y parvient pas toujours, cet ordre a néanmoins pour fonction première de légiférer sur le rituel en désignant les objets sur lesquels la violence peut, ou ne peut pas, se porter. Si l'ordre culturel réussit à éviter le déferlement de la violence, il faut comprendre que c'est aussi parce qu'il réussit à dicter les objets sur lesquels le désir peut – ou ne peut pas – se porter :

Les règles et interdits de toutes sortes empêchent le désir de flotter au hasard et de se fixer sur le premier modèle venu ; en canalisant les énergies vers les formes rituelles et les activités sanctionnées par le rite, l'ordre culturel empêche la convergence des désirs sur un même objet³⁹.

Du désir mimétique à la divinisation, *Roberto Zucco* porte au jour la violence dans sa totalité la plus cruelle et inévitable. La pièce s'ouvre d'ailleurs en pleine crise sacrificielle : l'ampleur du déferlement de la violence que le lecteur doit attendre des pages qu'il entame est proportionnelle à la violence première, à la gravité du meurtre précédant les événements de la pièce : celui du père. René Girard est clair, il n'y a, dans l'ordre de la *polis*, qu'une seule violence dont la portée est comparable au meurtre du père sur le plan de la famille, et c'est le meurtre du roi :

C'est la même chose exactement d'être régicide dans l'ordre de la *polis* et d'être parricide dans l'ordre de la famille. Dans un cas comme dans l'autre, le coupable transgresse la différence la plus fondamentale, la plus élémentaire, la plus imprescriptible. Il devient, littéralement, l'assassin de la différence. Le

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 214.

³⁸ *Ibid.*, p. 216. (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁹ *Ibid.*, p. 221.

parricide c'est l'instauration de la réciprocité violente entre le père et le fils, la réduction du rapport paternel à la « fraternité » conflictuelle⁴⁰.

Le meurtre du père a une portée importante pour plusieurs raisons, mais d'abord et avant tout parce qu'il met à mort, on ne peut plus directement, une idée de la filiation. C'est d'ailleurs ce que remarque Donia Mounsef dans *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* :

À la suite de l'initiale fuite de prison, le carnage commence par le meurtre du père. Ce meurtre représente un attentat contre l'origine et une atteinte portée à la filiation, emblème d'une certaine dérogation de l'enfance et maturation du corps de l'enfant sorti de la tutelle paternelle⁴¹.

Zucco, en tuant son propre père, ouvre donc la voie à la violence. Il n'est, idéalement, plus rien sur quoi elle puisse buter :

Quand elle réussit à absorber même le rapport du père et du fils, la réciprocité violente ne laisse plus rien hors de son champ. Et elle absorbe ce rapport aussi complètement que possible en en faisant une rivalité non pas pour un objet quelconque mais pour la mère, c'est-à-dire pour l'objet le plus fondamentalement réservé au père, le plus rigoureusement interdit au fils. [...] À eux deux le parricide et l'inceste achèvent le processus de l'indifférenciation violente. La pensée qui assimile la violence à la perte des différences doit aboutir au parricide et à l'inceste comme terme ultime de sa trajectoire. Aucune possibilité de différence ne demeure ; aucun domaine de la vie ne peut plus échapper à la violence⁴².

Par contre, si le meurtre du père conduit Zucco en droite ligne vers sa mère, le meurtre de cette dernière fait déborder les actes de Zucco du traditionnel triangle œdipien. Donia Mounsef nuance :

Le matricide sur lequel s'achève [le] deuxième tableau édifie une fusion œdipienne avec la mère, livrée avec douceur et tendresse caractéristique de l'amour incestueux. [...] Le meurtre de la mère est commis durant une étreinte quasi amoureuse suivie de la recouverte de l'objet fétiche, le treillis, lequel permet à Zucco une transformation du *gestus* social dans le sens que donne Brecht à ce terme [...]. En enfilant son treillis, Zucco quitte effectivement son

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹ Donia Mounsef, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005, p. 186.

⁴² René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 114.

destin œdipien puisque c'est la mère qui lui fournit ce treillis et finit par être tuée une fois l'objet récupéré⁴³.

Ainsi, le meurtre des parents apparaît pour le tueur comme un passage obligé dans l'accès à une essentielle autonomie : celle de Zucco comme celle de la violence, les deux ne faisant désormais plus qu'un. Il importe d'éclairer ce qui, de prime abord, apparaît comme un paradoxe : le premier meurtre de Zucco n'a absolument rien d'arbitraire, il est perpétré contre la différence elle-même, et contre la différence la plus fondamentale qui soit. Une fois commis le meurtre du père et de la mère, Zucco incarne la violence indifférenciée, il ne fait plus qu'un avec elle et dès lors fonctionne, se déplace et agit avec la fluidité du sang lui-même. Rappelons qu'il tue la mère pour reprendre possession de son treillis militaire, son habit de combat qu'il portera au moment de sortir de la demeure familiale et de réintégrer le social. Il insiste d'ailleurs pour récupérer son vêtement de combat tel qu'il est à ce moment : « Oublie, maman. Donne-moi mon treillis, ma chemise kaki et mon pantalon de combat ; *même sales, même froissés*, donne-les moi. Et puis je partirai, je te le jure⁴⁴. » Si le vêtement est bel est bien une tenue *de combat*, il est sans aucun doute permis de croire que sa saleté puisse avoir un lien avec le sang. Or, sang et violence indifférenciée entretiennent une relation qui est de l'ordre de la métonymie et ils se déplacent avec une semblable fluidité. René Girard explique clairement la relation du sang à la violence :

Tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels, dans un accident par exemple, ou dans un acte de violence, est impur. [...] Tant que les hommes jouissent de la tranquillité et de la sécurité, on ne voit pas le sang. Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort⁴⁵.

Ainsi le sang est-il le marqueur visible de la violence qui, toutefois, est moins une essence qu'une potentialité, c'est-à-dire la possibilité toujours à craindre d'un « déclenchement » de la violence. C'est précisément ce qu'affirme Zucco lui-même :

⁴³ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁴ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 55.

Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil ; *ils ont les habits pleins de sang. Ici, il y en a partout* ; il faut se tenir tranquille, sans bouger, il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, *le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans la tête*⁴⁶.

En somme, il n'est pas de demeure pour la violence, qui n'est pas plus un instinct qu'une essence : les tentatives des gardiens de la prison de Zucco pour en définir la nature, pour en déceler les indices, ont été vaines. Pour eux, l'origine et la transmission de la violence sont un mystère. Ils cherchent le siège de la violence, ils cherchent à asseoir l'*instinct* meurtrier dans l'espoir naïf de le maîtriser :

DEUXIÈME GARDIEN. – [...] Comment crois-tu que quelqu'un peut avoir l'idée de poignarder ou d'étrangler, l'idée d'abord, et passer ensuite à l'action ?

PREMIER GARDIEN. – Pur vice.

[...]

DEUXIÈME GARDIEN. – Moi qui suis gardien depuis six années, j'ai toujours regardé les meurtriers en cherchant où pouvait se trouver ce qui les différenciait de moi [...]. J'ai réfléchi, j'ai cherché, je les ai même regardés sous la douche, parce qu'on m'a dit que c'était dans le sexe que se logeait l'instinct meurtrier. J'en ai vu plus de six cents, eh bien, aucun point commun entre eux ; [...] il n'y a rien à tirer de cela⁴⁷.

Il n'est pas possible de trouver de siège à la violence, pas plus qu'il n'est possible de parler d'un instinct meurtrier : la violence est un vecteur de force, une puissance, à entendre au sens d'une potentialité. Le mécanisme émissaire et la résolution de la crise sacrificielle sont néanmoins conditionnels à la croyance en un tel instinct : si les violences individuelles convergent vers un individu unique, c'est que l'on croit – à tort, bien entendu – que cet individu est d'une quelconque façon prédisposé à attirer vers lui les germes de violence. Si, de surcroît, la violence naît du désir, il n'est somme toute pas si curieux que le gardien de prison tente d'en discerner un quelconque signe dans le sexe des meurtriers. Mais la position de Girard est claire à ce sujet : l'instinct meurtrier ou violent n'est qu'une manière de plus que s'est donnée l'homme d'éviter de porter le poids de sa propre violence :

⁴⁶ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 79. (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

L'idée d'un instinct – ou si l'on veut d'une pulsion – qui porterait l'homme vers la violence ou vers la mort – le fameux instinct, ou pulsion, de mort, chez Freud – n'est qu'une position mythique de repli, un combat d'arrière-garde de l'illusion ancestrale qui pousse les hommes à poser leur violence hors d'eux-mêmes, à en faire un dieu, un destin ou un *instinct* dont ils ne sont plus responsables et qui les gouverne du dehors⁴⁸.

Néanmoins, si personne ne peut saisir la vérité du fonctionnement de la violence, Roberto Zucco, lui, voit bien comment la violence est une potentialité susceptible de se réaliser à tout moment ; pour Zucco, tout le monde est tueur en puissance : « Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux⁴⁹. » Le meurtre, comme toute violence, attend donc un « signal » pour se déclencher et la transmission de la violence est assimilée davantage à un « malheur » qu'à une quelconque culpabilité qui serait réelle et vérifiable. C'est en quelque sorte ce qu'explique le personnage de la sœur :

Le malheur ne demande pas de temps. Il vient quand il veut, il transforme tout en un instant. Il détruit en un instant un objet précieux que l'on garde depuis des années. (*Elle prend un objet et le fait tomber sur le sol.*) Et on ne peut pas recoller les morceaux⁵⁰.

Ainsi, lorsque Zucco affirme qu'il y a du sang « partout », c'est la meilleure confirmation possible que la violence impure s'est répandue, c'est-à-dire que la crise sacrificielle est à son comble. En renouant avec le sacrifice, ce qui commencera de se produire lorsque la communauté se liguera contre Zucco, il sera donc possible de stopper la course insensée du sang et donc de la violence : « Si, dit René Girard, la *catharsis* sacrificielle parvient à empêcher la propagation désordonnée de la violence, c'est réellement une espèce de contagion qu'elle réussit à arrêter⁵¹. » Si le processus de la violence indifférenciée s'inverse effectivement pour se retourner en une nouvelle unité, il s'ensuit que le porteur de la violence, une fois exclu, est profondément double. C'est bel et bien à l'individu ayant incarné le mal dans sa forme apparemment la plus pure et la plus manifeste que la communauté doit le retour de l'équilibre :

⁴⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 216.

⁴⁹ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 79.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 50.

« Attribuer, dit Girard, la conclusion bénéfique à cette victime paraît d'autant plus logique que la violence exercée contre elle avait bien pour objectif de ramener l'ordre et la paix⁵². » Une fois au-dehors, la victime émissaire est dépositaire de la non-violence, c'est à elle que la communauté en est redevable. Personnifiant la duplicité de la violence, le chaos et la quiétude, la victime émissaire tient donc la communauté dans une sorte d'« adoration terrifiée⁵³ ».

La bonne marche du sacrifice repose très précisément sur un essentiel aveuglement, sur la non-connaissance – ou sur l'*inconscience* – de cette duplicité de la violence. Girard commente :

Comme la pensée symbolique et, en vérité, la pensée humaine dans son ensemble, n'est jamais parvenue à repérer le mécanisme de l'unanimité violente, elle se tourne forcément vers la victime et se demande si celle-ci n'est pas responsable des conséquences merveilleuses qu'entraîne sa destruction ou son exil. L'attention se dirige non seulement sur les traits distinctifs de la violence décisive, sur le type de meurtre, par exemple, qui a déclenché l'unanimité, mais aussi sur la personne même de la victime. Attribuer la conclusion bénéfique à cette victime paraît d'autant plus logique que la violence exercée contre elle avait bien pour objectif de ramener l'ordre et la paix⁵⁴.

C'est exactement ce renversement qu'illustre l'échange de répliques entre Zucco sur le toit de la prison et les spectateurs de son ultime évasion :

UNE VOIX. – Mais ton père, et ta mère, Zucco. Il ne faut pas toucher à ses parents.

ZUCCO. – Il est normal de tuer ses parents.

UNE VOIX. – Mais un enfant, Zucco ; on ne tue pas un enfant. On tue ses ennemis, on tue des gens capables de se défendre. Mais pas un enfant⁵⁵.

L'ensemble de ces « voix » indistinctes forme quelque chose qui pourrait s'apparenter au chœur antique. Voix elles-mêmes indifférenciées, plutôt indéfinies, elles forment le commentaire de l'action qui se déroule sur le terrain de la prison et, ce faisant, dirigent ou canalisent la réaction du lecteur ou du spectateur, un peu comme dans la tragédie antique. Il était d'ailleurs usuel, dans les tragédies les plus anciennes, que le chœur se fasse la voix de la cité assistant au drame, dans lequel tous les rôles étaient joués par un unique acteur. C'est, pour

⁵² *Ibid.*, p. 131.

⁵³ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

⁵⁵ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 92.

peu que nous nous permettions de schématiser, ce qui se passe dans *Zucco* : pour l'essentiel, Roberto Zucco n'est-t-il pas à la fois la victime sacrifiée *et* son sacrificateur ? La violence qui nimbe *Roberto Zucco* est d'une telle force que le tueur, non content d'avoir tué la différence primordiale en mettant à mort ses parents, continuera à viser cette différence même dans le cadre de ses meurtres successifs. Ceux-ci ont invariablement pour cible un individu qui diffère de Zucco non seulement socialement ou culturellement mais du point de vue même de la violence. En effet, la victime de Zucco n'est pas plus un « ennemi » qu'elle n'est « capable de se défendre » : il viole une gamine, il tue un enfant, assassine un officier de police (en le surprenant par derrière). Il alimente une crise qui acquiert une ampleur telle qu'elle ne peut se résoudre que par un sacrifice lui aussi important, éclatant, sublime.

En se divinisant lui-même devant les yeux troublés et inquiets des spectateurs de sa chute/ascension, Zucco boucle la boucle de la violence, depuis la rivalité des désirs jusqu'à la résolution de la crise sacrificielle en un ordre rénové. Notre pratique de lecture, quant à elle, qui est une position de spectateur *au second degré* (par rapport aux « voix » qui terminent la pièce), peut voir les signes de cette incompréhension constitutive de l'expérience sacrificielle, c'est-à-dire, aussi et bien sûr, de toute notion de religieux. C'est que, comme le précise fort à propos René Girard, « l'élaboration mythique est un processus *non conscient* fondé sur la victime émissaire et *dont la vérité de la violence fait les frais* ; cette vérité n'est pas "refoulée" mais *détachée de l'homme et divinisée*⁵⁶ ». Les pièces précédentes de Koltès étaient sans contredit, nous avons pu le voir, porteuses de la notion de sacrifice et en illustraient certes le mécanisme. Avec *Roberto Zucco*, c'est la totalité de la violence qui est montrée, de la rivalité issue du désir mimétique à la divinisation du sujet sacrifié, en passant par la convergence des violences vers la victime unique perçue comme prédisposée à accueillir le mal et ses signes. C'est finalement l'incompréhension de l'homme devant sa propre violence – devant le sacré – qui est mise de l'avant, qui est offerte au lecteur comme une question. C'est sur cette question que se ferme le théâtre de Koltès, c'est sur cette question que Koltès, peut-être, bute. C'est la même, précisément, qu'il posera à son frère François dans une dernière – et fort brève – missive rédigée à quelques jours de sa propre mort :

⁵⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 204. (C'est nous qui soulignons.)

In God we trust.
*Do we*⁵⁷ ?

La structure dessinée par la logique sacrificielle et ses lois quasi mécaniques a été un modèle efficace pour la compréhension des enjeux et intrigues des pièces du corpus. Dans ce modèle, des éléments aussi divers que l'acte violent, le mythe, l'indistinction des frontières, la temporalité complexe et le rôle et statut du mort ont cessé d'être des embûches et ont commencé de s'éclairer mutuellement. De *Combat de nègre et de chiens* à *Roberto Zucco*, la crise sacrificielle est une perspective privilégiée pour réunir en un tout des éléments disparates de la fiction koltésienne. La dernière pièce de l'auteur, plus particulièrement, conclut et condense le tout de la violence en esquissant, finalement, une ultime question qui concerne moins la fonction ou le rôle de la violence que notre propre pratique de lecture. En mettant sur la scène des personnages incrédules se livrant au commentaire de la chute/ascension de Zucco, Koltès dédouble le spectacle du sacrifice et c'est ce dédoublement qui est porteur d'un questionnement éminemment actuel. Un questionnement qui a, lui aussi, à voir avec le sacré, le rituel, bref, avec le religieux et ses frontières.

⁵⁷ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 523.

6. La pratique rituelle comme horizon de la fiction dramatique : l'œuvre comme *pharmakon*

En un mot, nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présenté dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé.

ANTONIN ARTAUD
Le théâtre et son double

Nous avons commencé de nous pencher, au moment de clore le chapitre précédent, sur les questions que l'œuvre de Koltès posait à notre pratique de lecteur (ou de spectateur) et donc à ses codes et principes. Il s'avère que ces interrogations sont susceptibles de s'inscrire dans une réflexion plus large sur ce qui lie le théâtre, la littérature (l'art en général, à la limite) au social. Schiller a dit : « Les lois du théâtre commencent là où s'achève le domaine des lois de la société¹. » L'entièreté du présent chapitre repose d'abord et avant tout sur une croyance en la fausseté de cette affirmation. Nous croyons que ces lois s'interpénètrent et que le théâtre, entre autres pratiques, peut avoir pour fonction d'investir cette zone intermédiaire pour laquelle quelque chose comme la sûreté d'un lexique n'existe pas. Nous ne voulons pas, toutefois, dire par là que le théâtre – et *a fortiori* ce qu'on nomme, à tort ou à raison, le théâtre *tragique* – met en lumière ou porte au jour cet incertain terrain de rencontre, comme on dirait du social qu'il offre une structure ou un modèle susceptible de s'appliquer au domaine de la fiction. Cet espace mitoyen, si tant est qu'il existe, le théâtre l'entoure au contraire d'une illusion essentielle à la fois au bon fonctionnement du théâtre *et* à la bonne marche de la société. En d'autres mots, l'entièreté du mécanisme sacrificiel et la catharsis issue du spectacle de la tragédie reposent sur le même présupposé, qui est une même et unique illusion.

La définition aristotélicienne de la tragédie, maintenant bien établie, est la suivante :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; cette imitation est exécutée

¹ Cité par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 79.

par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, *par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre*².

Dans une annexe à son édition du texte d'Aristote, Barbara Gernez souligne fort à propos que les nombreuses lectures et traductions de *La Poétique* ont permis d'établir de façon assez certaine le sens qu'il faut accorder à ces notions de crainte et de pitié. Elle souligne dans une même lancée le flou subsistant autour du concept de catharsis :

Si les chapitres 13 et 14 – ainsi qu'une tradition bien établie l'atteste – permettent de préciser la définition de la pitié et de la crainte ainsi que la manière dont elles s'inscrivent dans l'action tragique, rien dans le texte transmis de la *Poétique* ne permet d'établir clairement le sens qu'il convient d'attribuer à la *katharsis* tragique³.

Elle conclut néanmoins, et reste en cela fidèle à une ligne de pensée désormais dominante, que la catharsis doit être appréhendée selon des critères esthétiques, c'est-à-dire selon un schéma qui fasse l'économie de présupposés moraux :

La *katharsis* trouve donc son point de départ dans l'élaboration mimétique et son achèvement dans le plaisir donné au spectateur de ressentir des émotions *proprement esthétiques, délestées en quelque sorte de leurs implications réelles*⁴.

C'est cette conclusion qu'il nous faut ici à la fois préciser et nuancer : qu'est-ce qui permet d'affirmer que l'émotion esthétique est délestée de ses implications réelles ? La *mimesis* qui définit en bonne partie l'art du théâtre ne transforme pas, *stricto sensu*, du réel en de l'irréel. C'est précisément le surgissement d'un domaine intermédiaire que permet cette notion de *mimesis* : ainsi, ni tout à fait réelles sans être complètement irréelles, les implications de *l'émotion esthétique* n'en existent pas moins. Se peut-il alors que la réalité de ces effets esthétiques fonctionne dans l'expérience globale de l'art de la même manière paradoxale que la résolution violente de la crise sacrificielle dans un ordre renouvelé ? Les « implications réelles » de l'émotion esthétique ne se perdent pas dans le néant d'un chemin allant de l'élaboration mimétique au plaisir du spectateur. C'est du moins ce que nous croyons.

² Aristote, *Poétique*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, p. 21. (C'est nous qui soulignons.)

³ « Annexe 1 : La *katharsis* », dans Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 120-121. (C'est nous qui soulignons.)

Ce chapitre a deux objectifs. D'abord, préciser une certaine identité de fonctionnement entre le mécanisme sacrificiel, la catharsis tragique et une certaine conception de la création artistique, et ainsi démontrer que les implications de la catharsis tragique sont aussi réelles que celles du sacrifice et enveloppées (ou plutôt *parce qu'enveloppées*) de la même essentielle illusion. Ensuite, établir sur la base de ces éléments une perspective apte à rendre compte de diverses facettes de la création artistique de Koltès. Cette perspective pourra s'appliquer non plus seulement au système interne de chaque œuvre mais à des pans plus larges de la fiction dramatique. En d'autres mots, il s'agit de dégager un ensemble de conditions et de paramètres qui puissent nous permettre de déceler le sacrifice rituel à l'horizon de la pratique théâtrale de Koltès comme à sa base la plus fondamentale.

6.1. Sacrifice, poésie, théâtre : essentiel aveuglement et similitudes de fonctionnement

S'il nous est possible de suggérer qu'il y a entre l'abstrait (et invisible) de la catharsis et le très concret (et spectaculaire) du sacrifice rituel des analogies de fonctionnement, de structure, c'est qu'entre le rite sacrificiel et la représentation théâtrale, des similitudes sont décelables. Nous adoptons en cela le point de vue de René Girard lorsqu'il suggère que

si l'on est d'accord, et comment ne pas l'être, avec l'ethnologue qui décrit dans le rite sacrificiel un drame, ou une espèce d'œuvre d'art [...], la réciproque doit être vraie : le drame représenté sur scène doit constituer une espèce de rite, la répétition obscure du phénomène religieux⁵.

Girard d'ailleurs établit un lien entre la représentation théâtrale et la pratique chamanistique et, ce faisant, décrit un rituel qui fonctionne selon le même schéma que la catharsis, d'ailleurs elle-même souvent décrite par une métaphore médicale :

La pratique chamanistique ressemble à une représentation théâtrale. Le chaman joue tous les rôles à la fois, mais surtout celui du rassembleur et de l'entraîneur des forces bénéfiques qui finissent par mettre en déroute les forces maléfiques. L'expulsion finale s'accompagne fréquemment d'un symbolisme matériel. Le guérisseur exhibe une brindille, un bout de coton, un quelconque débris qu'il

⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998 [1972], p. 435.

prétend extrait du corps de son malade et qu'il déclare responsable de la maladie⁶.

Il va sans dire que l'exemple retenu possède l'avantage de schématiser assez grossièrement le processus cathartique : la concrétisation du mal, au sens fort de sa matérialisation, est une facette de la pratique rituelle pour une bonne part perdue dans les formes plus modernes qui en subsistent. C'est néanmoins en ce « quelconque débris » – qu'il soit matériel ou que l'on ait, comme maintenant, perdu de vue le secret de son symbolisme – que réside l'essentiel de la problématique qui nous occupe. Girard s'occupe d'ailleurs à bien expliciter les liens entre le sacrifice rituel et la catharsis médicale :

Les Grecs nommaient *katharma* l'objet maléfique rejeté au cours d'opérations rituelles sans doute très analogues à celle du chamanisme, tel que les ethnologues ont pu l'observer dans diverses parties du monde. Or, le mot *katharma* désigne aussi et d'abord une victime sacrificielle humaine, une variante du *pharmakos*⁷.

Comme le mécanisme de la victime émissaire qui trouve sa conclusion dans l'expulsion hors des limites de la communauté de l'individu (faussement) perçu comme l'unique porteur de la violence, la médecine chamanique trouve sa fin dans le retrait, depuis le corps de l'individu malade, d'une symbolisation matérielle (tout aussi fausse) du mal de ce dernier. De la même façon, la montée des *émotions esthétiques* de la crainte et de la pitié trouve son terme dans la purge, l'expulsion, le renvoi, vers l'extérieur et le dehors, de ces mêmes affects. Dans les trois cas, il s'agit d'asseoir le mal en un siège relativement stable – concret et matériel dans le cas du chamanisme ou du rituel religieux, abstrait et insituable dans le cas de la catharsis par l'art, au théâtre par exemple. Dans les trois cas, l'issue est impensable sans la notion de *pharmakon*. Celle-ci résume l'unique illusion qui est la condition du sacrifice comme de la catharsis. Cette illusion consiste à croire que la violence, le mal ou la *passion*, est situable et peut s'incarner en un contenu fixe et stable, puis être combattue. René Girard explique :

Le glissement qui conduit du *katharma* humain à la *katharsis* médicale est parallèle à celui qui conduit du *pharmakos* humain au terme de *pharmakon* qui désigne à la fois poison et remède. Dans les deux cas, on passe de la victime émissaire

⁶ *Ibid.*, p. 429.

⁷ *Ibid.*, p. 429.

*ou plutôt de son représentant, à la drogue double, à la fois maléfique et bénéfique, c'est-à-dire à une transposition physique de la dualité sacrée*⁸.

Établir l'existence – faute d'un mot plus juste – et la portée effective du *pharmakon*, c'est trouver un siège concret au mal, l'objectiver : c'est en quelque sorte arraisonner ce qui ne souffre pas la raison. C'est là l'illusion, croire en la possibilité de réunir en l'un ce qui n'existe que dans le double, ou plutôt qu'*entre* et *pour* les doubles : bien/mal, concret/abstrait, réel/irréel, vérité/fiction.

Le *pharmakon* est donc ce qui nous permet de faire le pont entre la pratique du sacrifice et le processus cathartique. Il est aussi ce qui permet de comprendre en quoi le théâtre comme pratique signifiante – au même titre d'ailleurs, nous le verrons, que la poésie plus proprement *textuelle* – a à voir avec le sacrifice. Il est en outre la condition *sine qua non* du conflit tragique. C'est, entre autres choses, ce que Jacques Derrida explique dans *La pharmacie de Platon* :

Si le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.). C'est à partir de ce jeu ou de ce mouvement que les opposés ou les différents sont *arrêtés* par Platon. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu de (la production de) la différence. Il est la différence de la différence⁹.

La tragédie est impensable sans cette notion de *pharmakon* : s'il est effectivement, tel que le propose Derrida, « différence de la différence », c'est qu'il condamne à l'impossibilité du jugement ou de la décision : il est le lieu où « les différents sont *arrêtés* », il est possibilité même de la « symétrie conflictuelle¹⁰ » qui caractérise le conflit tragique. C'est cette symétrie qui est aussi le point d'achoppement, selon Girard, d'une certaine pensée moderne de la tragédie :

⁸ *Ibid.*, p. 430-431. (C'est nous qui soulignons.)

⁹ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, [1968], dans Platon, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 1989, p. 335. (Notons que ce texte est paru pour la première fois en 1968 dans les nos 32-33 de la revue *Tel Quel*, puis a été repris une première fois dans *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 445 p.)

¹⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 109. Girard prend en outre bien soin de distinguer, à la page 72 du même ouvrage, cette inéluctable symétrie conflictuelle de la notion d'impartialité : « On met souvent l'équilibre du conflit [tragique] au compte de ce qu'on nomme l'impartialité tragique. Hölderlin lui-même prononce le mot *Impartialität*. Cette lecture me semble insuffisante. L'impartialité est un refus délibéré de prendre parti, un ferme propos de traiter les adversaires de la même façon. L'impartialité ne veut pas trancher, ne veut pas savoir si l'on peut trancher ; elle n'affirme pas qu'il est impossible de trancher. Il y a un étalage d'impartialité à tout prix qui

La pensée moderne, on l'a vu, ne réussit pas à penser l'indifférenciation comme violence et vice versa. La tragédie pourrait l'y aider, si on acceptait de la lire de façon radicale. La tragédie traite du sujet brûlant entre tous, du sujet dont il n'est jamais directement question, et pour cause, au sein des structures signifiantes différenciées, et c'est la dissolution de ces mêmes structures dans la violence réciproque. C'est bien parce que ce sujet est tabou et même plus que tabou, à peu près ineffable dans un langage voué aux différences, que la critique littéraire recouvre de son propre réseau de différences l'indifférenciation relative des antagonismes tragiques¹¹.

Certaines affirmations d'Antonin Artaud, si elles sont davantage dirigées et bien que des intentions fort différentes de celles de Derrida les sous-tendent, peuvent être rapprochées de notre vision du *pharmakon*. Artaud affirme, dans *Le théâtre et son double*, que le théâtre contemporain est dans un état de décadence

Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie. [...] On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. *Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos*¹².

Une certaine affinité entre le fonctionnement de la catharsis et le mécanisme du sacrifice rituel est claire, et tient à la notion de duplicité irréconciliable (maléfique/bénéfique) et à l'illusion de l'homme qui consiste à se croire en mesure de contrôler l'incontrôlable, de faire entendre raison à l'irrationnel. Artaud pousse le questionnement un pas plus loin et nous porte à penser que s'il existe des analogies entre la représentation théâtrale et le mécanisme sacrificiel, c'est d'abord et avant tout parce qu'à la base même du langage – de *notre* langage – se retrouve un modèle de fonctionnement qui est précisément le même – comme une équation identique aux variables différentes – que dans le cas du mécanisme émissaire. En effet, si l'on en croit Artaud, la poésie repose sur un « désordre » dans le sens, que l'on peut rapprocher de la crise des différences dont on a déjà traité avec Girard, un désordre qui rapproche du « chaos ». Ce

n'est qu'une fausse supériorité. [...] Les hommes répugnent à admettre que les "raisons" sont les mêmes de part et d'autre, c'est-à-dire que *la violence est sans raison*. La tragédie commence là où s'effondrent ensemble et les illusions des partis et celle de l'impartialité. » (C'est l'auteur qui souligne.)

¹¹ *Ibid.*, p. 87-88.

¹² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 63-64. (C'est nous qui soulignons.)

chaos, quant à lui, est assimilable à l'apogée de la crise sacrificielle, c'est-à-dire à l'instant d'une indifférenciation globale qui se résout dans un ordre renouvelé dans le cas du sacrifice (grâce à une victime arbitraire), à une fixation nouvelle d'un sens (tout aussi arbitraire, évidemment), dans le cas du langage.

Si le sacrifice proprement rituel est recreation, factice dans une certaine mesure (et finement contrôlée), du processus de la violence fondatrice, la poésie consiste de même à remettre en jeu les différences dans une suspension de la décision, c'est-à-dire à reproduire ce qu'Artaud nomme le « désordre qui nous rapproche du chaos », chaos qui se résout, exactement comme pour le mécanisme émissaire, par (et dans) une réinstauration de la différence. Pour Artaud, l'espace du théâtre est la possibilité par excellence de mise de l'avant de ce *rituel* et cette supériorité du théâtre sur tout autre art tient à son langage, qui en partie du moins peut, selon lui, échapper à ce « langage voué aux différences » dont parlait Girard :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que *ce langage physique auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé*¹³.

Artaud précise et simplifie en affirmant qu'il s'agit là d'un « langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots [sont] abandonnées¹⁴ » et que la mise de l'avant d'un tel langage équivaut à déclencher « ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*¹⁵. » Il est évident, en pratique à tout le moins, qu'une telle idée du théâtre ne peut généralement, et au mieux, que cohabiter avec une conception plus consensuelle – moins *anarchique* – du théâtre dialogué, appuyé sur un texte fini et plus ou moins stable. Néanmoins, un tel théâtre contient pour Artaud la possibilité de ce qu'il appelle une métaphysique du langage articulé :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle,

¹³ *Ibid.*, p. 55-56. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66. (C'est l'auteur qui souligne.)

exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, *c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation*¹⁶.

Pour continuer à pouvoir parler de rituel, il faut s'attacher à l'utilisation du terme « incantation ». On pourrait définir assez simplement l'incantation comme un performatif oral se présentant sous la forme d'une mélodie, d'un chant ou d'une mélopée et ayant pour but d'invoquer, d'inviter ou de chasser une entité (un être, une force, etc.) surnaturelle. Qu'il s'agisse de s'attirer les faveurs de l'être en question ou de se prévenir de son éventuelle colère, l'incantation se comprend sur la base de deux oppositions qui nous sont désormais familières, soit dedans/dehors (ou ici/là-bas) ainsi que bien/mal. Elle obéit d'ailleurs, somme toute, à une logique similaire à celle gouvernant la médecine chamanique telle que décrite plus haut.

Dans la lecture qu'il fait du *Phèdre* de Platon, Jacques Derrida parle de l'incantation en des termes qui la rapprochent d'une pratique rituelle de l'exorcisme :

En nous c'est l'enfant qui a peur. Il n'y aura plus de charlatans quand l'enfant qui se « maintient au-dedans de nous » n'aura plus peur de la mort comme d'un *mormolukeion*, d'un épouvantail à effrayer les enfants, d'un Croquemitaine. *Et il faudra multiplier quotidiennement les incantations pour délivrer l'enfant de ce phantasme* : « CÉBÈS : – Donc cet enfant-là, tâche que, dissuadé par toi, il n'ait pas de la mort la même crainte que de Croquemitaine ! – Mais alors, ce qu'il lui faut, dit Socrate, c'est *une incantation de chaque jour, jusqu'à temps que cette incantation l'ait tout à fait débarrassé ! [...]* »¹⁷

Il est toujours, donc, question de peur, d'une peur qui est, nous l'avons vu avec Girard, toujours la même, c'est-à-dire la peur de notre propre violence qui, au terme d'une perte de vue des différences, peut toujours résulter dans la mort (la nôtre propre ou celle d'un proche, d'un individu de la communauté dont il s'agit de protéger les membres à tout prix). Jacques Derrida le souligne bien : « La crainte de la mort donne prise à tous les envoûtements, à toutes les

¹⁶ *Ibid.*, p. 69. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁷ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, *op. cit.*, p. 327. (C'est nous qui soulignons.)

médecines occultes¹⁸. » Le théâtre, le rituel sacrificiel, l'incantation, voire la poésie dans une certaine mesure, il s'agit toujours de la même médecine sur un corps différent, il est toujours question de pharmacie, il y a toujours recours à un élément susceptible d'être un *pharmakon*.

Toujours conçu sur le mode de la recreation d'une crise (des différences), un chaos (souvenons-nous des propos d'Artaud) est suivi de l'expulsion d'un élément coupable ou sacrificable. De cette expulsion découle un retour de la différence, et un bénéfice : la sécurité recouvrée dans un cas, le plaisir esthétique dans l'autre. Le théâtre, d'abord et avant tout par le truchement de ce plaisir esthétique, et au-delà de la représentation du conflit tragique, peut donc se faire *incantation* et participer en cela d'une certaine acception du sacrifice rituel, et ce, à plusieurs niveaux. D'abord, même si le propos d'Artaud est sensiblement autre, le langage articulé – celui-là même qu'il condamne – utilisé poétiquement, provoque une déstabilisation du signe qui lui donne les caractéristiques d'un *pharmakon*¹⁹, dont la duplicité essentielle n'est pas encore celle du bien et du mal, mais d'une signification et de son contraire : c'est ainsi qu'une *articulation* peut servir à désigner, voire à performer, une *désarticulation*. Nietzsche n'affirme-t-il pas la même chose lorsqu'il dit : « Apollon finissant par parler le langage de Dionysos, le but suprême de la tragédie et de l'art en général se trouvant alors atteint²⁰ » ?

La représentation théâtrale en tant que telle, quant à elle, n'existe que grâce à l'ambiguïté du statut du spectacle : l'objet scénique, la fable, le comédien et le personnage qu'il incarne, les dialogues, tout cela est pris dans l'indécidable d'une série d'oppositions qui sont d'abord celles du vrai et du faux, du réel et de la fiction. Tout ce qui constitue et meuble l'espace théâtral *est théâtre* précisément parce qu'il déjoue, et parfois accuse, magnifie ces oppositions. La fable tragique à proprement parler et la catharsis qui en découle ne sont à même de fonctionner que dans un système défini par cette ambiguïté constitutive : il y va de la bonne marche des processus d'identification du spectateur aux personnages et aux divers

¹⁸ *Ibid.*, p. 326.

¹⁹ On peut entendre par là que l'utilisation poétique de la langue installe le signe dans une position de *pharmakon*, à condition de se rappeler que le terme « position » est inapte à rendre le mouvement qui définit l'activité de celui-ci.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, p. 146. Toutefois, René Girard montre bien une limite de la pensée nietzschéenne en soutenant que « si supérieure qu'elle soit à la plupart des catégories critiques, la distinction nietzschéenne reste elle-même mythique, bien entendu, puisqu'elle ne voit pas ou elle voit mal que toutes les divinités correspondent aux deux faces [maléfique (Nietzsche dit *dionysiaque*) et ordonnatrice (*apollonienne*)] à la fois. » (René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 437.)

éléments de la fable. Il a été, en effet, établi déjà par Aristote, mais aussi par Nietzsche et ensuite par une bonne part de la théorie de la réception, que l'identification maximale – et de même le bénéfice cathartique – pouvait être obtenue par le truchement d'un personnage lui-même défini par une dualité, c'est-à-dire en tout premier lieu ni trop bon ni trop mauvais. La situation tragique par excellence, selon Aristote, c'est « la situation de celui qui, sans être un parangon de vertu et de justice, tombe dans le malheur non pas à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur²¹ ». Ce qui est désormais clair, c'est que l'erreur est inéluctable, qu'elle découle de l'impossibilité de la bonne décision. Rappelons-le, ce qui caractérise le conflit tragique, tout comme la crise sacrificielle et un certain moment de la création artistique, c'est l'indifférenciation des partis, c'est ce que nous avons appelé avec René Girard la « symétrie conflictuelle ».

À un niveau ou à un autre, tout ce que nous venons de dire est impossible sans le *pharmakon* d'abord, et ensuite sans l'illusion de l'homme qui consiste à croire qu'il est en mesure de chosifier – et par conséquent de contrôler – la duplicité essentielle en quoi ce *pharmakon* consiste et qu'il désigne. Rien n'est possible aussi sans une *prétention* qui porte l'homme à croire qu'il fait le contraire de la violence au moment même où il l'alimente et en joue le jeu. Le bénéfice de la cité qui se livre au sacrifice rituel, la guérison du malade livré aux soins du chaman, comme le bénéfice cathartique découlant du spectacle du conflit tragique, rien de cela n'est possible si l'homme – le lecteur de poésie, le spectateur de théâtre ou l'habitant de la cité primitive – est conscient qu'il est dans l'erreur, s'il voit son aveuglement. Rien de tout cela, en définitive, qui ne repose sur le refus indigné de l'homme devant l'irrationnel du mal et de la violence, et surtout sur sa répugnance à admettre qu'il s'agit là de sa propre violence et qu'elle n'est rien autre que, pourrait-on dire, le *verso* de la non-violence²².

Le propos de *La naissance de la tragédie* va en quelque sorte dans le même sens : Nietzsche est bien conscient de la duplicité nécessaire de l'expérience esthétique et du conflit

²¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 47.

²² Si tant était vrai que nous croyions avec Artaud qu'à un moment ou à un autre la violence se *réduit*, au lieu qu'elle se transforme et se déplace seulement, nous pourrions dire avec lui : « Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal. Mal qui sera réduit à la longue mais à l'instant suprême où tout ce qui fut sera sur le point de retourner au chaos. » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *op. cit.* p. 161.)

tragique, c'est cette duplicité même qu'il vise comme un absolu, une sorte de *point oméga* de l'évolution de l'art :

L'affirmation de la vie, même dans ses problèmes les plus choquants et les plus durs, le vouloir vivre qui en sacrifiant ses créations supérieures jouit de sa fécondité inépuisable – voilà ce que j'ai appelé le dionysisme, voilà où j'ai pressenti une voie d'accès à la psychologie du poète *tragique*. Il ne s'agit pas d'échapper à la terreur et à la pitié, il ne s'agit pas de nous purger d'une passion dangereuse par une débâcle véhémence, comme le pensait Aristote, il s'agit de s'identifier, par-delà la terreur et la pitié, à l'éternelle joie du devenir, cette joie qui enferme aussi en elle la *joie de détruire*²³...

Nietzsche a raison : s'identifier (consciemment) à cette *double* « joie du devenir », qui est la fondation paradoxale de la tragédie, est inconciliable avec la purge que décrit et prône Aristote. Ce faisant, il prouve par la négative que le seul moyen de rendre la catharsis effective est de *faire la violence sans savoir qu'on la fait*.

René Girard inflige à cette question de l'aveuglement un ultime tour :

Pour que le mot *katharsis* ait une dimension sacrificielle dans la *Poétique*, il n'est pas du tout nécessaire qu'Aristote appréhende l'opération originelle, il est même nécessaire qu'il ne l'appréhende pas. Pour que la tragédie fonctionne comme une espèce de rituel il faut qu'une opération analogue à celle de l'immolation continue à se dissimuler dans l'usage dramatique et littéraire entériné par le philosophe comme elle se dissimulait déjà dans l'usage religieux et médical. C'est bien parce qu'Aristote ne pénètre pas le secret du sacrifice que sa *katharsis* tragique ne constitue en dernière analyse qu'un autre déplacement sacrificiel, analogue à tous les autres, au moins sous un certain rapport²⁴.

La tragédie décrite par Aristote, l'illumination nietzschéenne du théâtre dionysiaque et le théâtre de la cruauté d'Artaud sont diverses manières de faire travailler une même intuition, celle que René Girard a simplifié et décrit fort brillamment : que la violence est sans raison, qu'elle gagne toujours et que l'homme, alors même qu'il croit s'en prémunir, la rejoue et la nourrit, qu'alors même qu'il croit la régir, c'est par elle qu'il est agi. Nietzsche a dit : « Le mythe tragique doit nous convaincre que même la laideur et la dissonance sont un jeu artiste que le

²³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 185. (C'est l'auteur qui souligne.)

²⁴ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 435.

vouloir joue avec lui-même, dans l'éternelle profusion de son plaisir²⁵. » Théâtre incantatoire, tragique, rituel, dionysiaque, celui du « vouloir » ou celui de la « cruauté » : il ne reste, au final, au point de rencontre de tous ces termes et au-delà de leurs différences, que l'art, certes, et avec lui une certaine idée de l'inexorable, de la fatalité. C'est, nous apprend Artaud, la tâche du théâtre que de nous l'enseigner :

C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté. [...] Mais « *théâtre de la cruauté* » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpées, *mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela*²⁶.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 160.

²⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 123. (C'est nous qui soulignons.)

6.2. La création koltésienne dans l'espace de la cité : le rituel en acte(s)

Ces gens-là, en définitive, ne sont pas au bout du rouleau. Ils sont forts. Ils n'ont plus illusions, ni foi. Ce qui leur permet des ambitions invraisemblables, des espoirs fous mais ponctuels... Ces gens veulent le dépassement, ici même dans la vie sur terre, juste un instant de dépassement.

KOLTÈS
Une part de ma vie

S'il est un dénominateur commun aux questionnements qui ont occupé les pages qui précèdent, c'est bien une certaine notion de la frontière : celle-ci partage le bien du mal, la violence de la non-violence, le sacré du profane, le vivant de la mort, l'ici de l'ailleurs, le passé du présent ou de l'avenir, etc. En abordant la notion de *pharmakon*, nous nous sommes rapproché sensiblement du lieu précis de cette frontière et surtout de l'infiniment petit de sa mécanique. En tant que rituel ou cérémonie, le mécanisme émissaire et la mise en jeu du *pharmakon* ont toujours pour effet de questionner, d'établir ou de reconduire l'effectivité d'une frontière, d'une limite. C'est en ce sens aussi que Jacques Derrida affirme que « la cérémonie du *pharmakos* se joue [...] à la limite du dedans et du dehors qu'elle a pour fonction de tracer et retracer sans cesse. *Intra muros/extra muros*¹. » Sur un plan très concret, René Girard a montré que

Le rôle de la victime émissaire peut faire l'objet [...] de vérifications extrêmement concrètes, même sur le plan spatial. Il y a tout lieu de penser que la vérité est inscrite dans la structure même des communautés, dans des points centraux à partir desquels tout rayonne et qui constituent presque toujours des lieux symboliques d'une unité collective dont nous ne devons pas suspecter, *a priori*, le caractère originel, très souvent confirmé, au moins partiellement, par les fouilles archéologiques. [...] Les traditions qui s'attachent à ces lieux, les fonctions d'origine rituelle qui leur sont associées, confirment à chaque instant l'hypothèse qui place le lynchage sacré à l'origine de la *polis*².

À l'autre extrémité du spectre concret/abstrait, il est aisé de voir comment, poussée dans ses derniers retranchements, la réflexion sur la frontière bute sur elle-même :

¹ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, op. cit., p. 341.

² René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., 4. 460-461.

Pour que ces valeurs contraires (bien/mal, vrai/faux, essence/apparence, dedans/dehors, etc.) puissent s'opposer, il faut que chacun des termes soit simplement *extérieur* à l'autre, c'est-à-dire que l'une des oppositions (dedans/dehors) soit déjà accréditée comme la matrice de toute opposition possible. Il faut que l'un des éléments du système (ou de la série) vaille aussi comme possibilité générale de la systématité ou de la sérialité³.

On peut considérer ce point d'achoppement de deux manières : juger qu'il prive de sa légitimité la réflexion qui s'y appuie inévitablement, ou estimer que ce repli sur soi du raisonnement est analogue à la notion de *pharmakon*, qu'elle est sa condition de possibilité même. Nous préférons laisser à d'autres la tâche de mesurer les implications du premier point de vue. Nous sommes conscient du raccourci qui consiste à tenir pour acquis que cette opposition (dedans/dehors) existe, mais nous croyons que sa pertinence et son effectivité tiennent justement au fait qu'elle redouble et problématise le mouvement même qu'elle permet. La perspective élargie qui a occupé les pages précédentes a permis de comprendre qu'une même mécanique se voyait dupliquée depuis les fondements de l'écriture poétique jusqu'à l'expérience esthétique du spectateur de théâtre. Dans l'une ou l'autre de ces sphères, il est possible de dégager des dynamiques ou des rapports de forces qui s'apparentent grandement au mécanisme de la victime émissaire et à sa reproduction dans le cadre du sacrifice rituel. Il avait en outre déjà été possible de dégager la présence du sacrifice, du rituel et de leurs éléments constitutifs au sein des intrigues et de la fiction koltésiennes, en pratiquant une lecture de chaque pièce en ce sens. Ce qu'il s'agit maintenant de faire, c'est tenter de voir de quelle façon l'œuvre de Koltès prise dans son ensemble (des premiers mots sur le papier jusqu'à sa réception dans la sphère informelle du social au moment de la création) présente des caractéristiques qui contribueraient à la considérer comme une forme inédite de rituel. Il s'avère qu'une telle conception de l'œuvre ne peut que fournir une perspective nouvelle pour l'analyse de son rôle, de sa portée et de sa dynamique.

S'il s'agit de trouver une description du rôle de l'œuvre théâtrale du point de vue des *émotions esthétiques* qu'elle suscite, nous croyons pouvoir en déceler une dans ces quelques lignes de Nietzsche :

³ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, op. cit., p. 304.

Si violemment émus de pitié que nous soyons en un certain sens cette pitié nous sauve de la douleur originelle des mondes, comme l'image symbolique du mythe nous sauve du tête-à-tête avec l'essence du monde, comme la pensée et le verbe nous sauvent du déchaînement du vouloir inconscient⁴.

Si le théâtre, comme l'a pressenti Artaud, a quelque chose à nous apprendre sur notre liberté, il n'en reste pas moins que la liberté d'aller ou non au théâtre, elle, existe. Et c'est se faire violence que de prendre pitié devant le mal du monde, se faire violence que de craindre la force du mythe. Si le théâtre est rituel, donc une forme de *deal*, crainte et pitié sont le prix à payer pour se préserver du trop-plein d'une violence plus grande et plus concrète, matérielle, qui risque toujours de se déchaîner. L'œuvre théâtrale ainsi prise est autant *filtre* que *philtre* : elle est frontière et régulation, mise en marche, activation de cette frontière. C'est en cela aussi qu'elle se fait double et joue son rôle de questionnement, de création et recreation de la frontière, par des opérations continuellement réitérées de filtration et de régulation du même ordre que l'accueil/exclusion du *pharmakos* qui se joue sur les murs de la cité primitive.

La question qui occupe les prochaines pages est la suivante : quels espaces problématise une œuvre comme *Roberto Zucco* ? Quelles frontières son existence et le spectacle de sa création mettent-ils en question ? Que déjouent-ils, de quels dévoiements sont-ils responsables ? Au-delà de quelle limite l'art n'a-t-il plus droit de cité ? Où, dans l'œuvre, se situe sa part de violence et par quels canaux se relaie-t-elle ? En quoi ces canaux et frontières ont-ils à voir avec les rapports qu'entretiennent l'artiste, l'œuvre, le lecteur et le critique, et jusqu'à quel point ces rapports (et les lois qui les régissent en permettant la médiation entre ces partis) résistent-ils au choc de l'œuvre ?

⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 143.

6.2.1. De Pierre Rivière à Roberto Zucco : une mise au point

LE PÈRE. – Tu pleures, ma fille ? J'ai cru entendre
quelqu'un pleurer. (*La sœur se lève.*)
LA SŒUR. – Non. Je chantonne. (*Elle sort.*)
LE PÈRE. – Tu as bien raison. Cela éloigne le malheur. (*Il
sort.*)

KOLTÈS
Roberto Zucco

Les analogies entre l'histoire de l'assassin Roberto Succo (et de son jumeau fictionnalisé) et le cas, désormais assez bien connu, de Pierre Rivière ont été très rapidement décelées par la critique. Dans *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Michel Foucault porte au jour les détails du crime, de l'arrestation, du procès et de la condamnation de Pierre Rivière, un jeune paysan français ayant donné la mort à sa mère, sa sœur et son frère au printemps 1835. Il est probable que cette affaire eût été vite classée et reléguée à l'oubli sans la présence d'un étrange appareil textuel lié au crime de façon inextricable. Ce texte est, du propos même de son auteur, un « mémoire », dont les lectures qui suivent la présentation du dossier montrent bien qu'il ne se contente pas d'expliquer le crime mais qu'il l'augmente en en modifiant sensiblement la portée.

Le texte de Rivière, comme le suggère et l'explique Michel Foucault, s'apparente à « toute une série de narrations qui formaient alors comme une mémoire populaire des crimes⁵ ». Ces « narrations » sont les *canards* : « Les canards, au début du XIX^e siècle, comportaient en général deux parties. L'une était le récit "objectif" des événements, fait par une voix anonyme ; l'autre était la complainte du criminel⁶. » Bon nombre de parallèles peuvent être établis entre *Roberto Zucco* et ces narrations ambiguës. Michel Foucault en parle en ces termes :

Dans ces étranges poèmes, le coupable était censé prendre la parole pour rappeler son geste ; il évoquait rapidement sa vie, tirait les leçons de son

⁵ Michel Foucault (dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Archives », 1973, p. 269.

⁶ *Ibid.*, p. 272.

aventure, exprimait ses remords, appelait sur lui-même au moment de mourir *l'épouvante et la pitié*. [...] Ces plaintes présentent un certain nombre de faits remarquables. Usage de la première personne d'abord, avec versification et indication parfois de la mélodie. Le crime se chante ; il est destiné à circuler de bouche en bouche ; chacun est censé pouvoir le chanter comme son propre crime dans une fiction lyrique [...]. Le criminel y avoue sa faute ; il n'esquive aucunement sa culpabilité, il la proclame au contraire ; il appelle sur lui le châtiment qu'il mérite⁷.

Dans le cas du « canard » comme dans celui du théâtre, ce qui permet l'accès à l'objectif et au véridique des faits rapportés est à la fois extérieur et indissociable des éléments esthétiques et artistiques qui en catalysent la diffusion. Dans le même mouvement où ils se voient inscrits, fixés dans le réel et le connu (par le recours à une mélodie populaire, à un répertoire plutôt consensuel de catégories rhétoriques et à une versification simple et accessible), les événements accèdent à la fiction (exactement par les mêmes moyens). En effet, ces deux processus sont les deux côtés d'une même chose, le *recto* et le *verso* d'une même entreprise, et ce, au sens le plus strict, comme le montre la reproduction de la feuille volante consacrée à Pierre Rivière, mise en annexe à la présente étude. Comme dans le cas de la tragédie, ce qui donne accès au réel – Nietzsche disait avec plus de verve (et un objet autre) à « la douleur originelle des mondes » et au « déchaînement du vouloir inconscient⁸ » – est cela même qui nous en garde.

En « chant[ant] comme son propre crime dans une fiction lyrique » la plainte du criminel dans laquelle ce dernier « s'avoue [...] sans masque, paré d'une horreur qui lui inspire horreur à lui-même, mais qu'il revendique sans partage⁹ », le lecteur de ces canards participe, en s'en faisant le vecteur, de la contagion de cette horreur au sein du social. Il étend et propage l'horreur, et tant qu'il le fait, c'est la certitude aveugle de l'exécration du criminel qu'il contribue à garantir. Le bénéfice cathartique de ceux qui forment le cercle mouvant dans lequel se propage la plainte augmente et se confirme chaque fois que la mélodie est entonnée. Le fonctionnement et la mécanique qui mènent à cette catharsis ne sont plus à expliquer,

⁷ *Ibid.*, p. 272. (C'est nous qui soulignons.)

⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 143.

⁹ Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, *op. cit.*, p. 273.

cependant, le fait est que la vaccine, dans le cadre de sa diffusion dans le corps de la cité, déborde désormais sa forme première (la feuille volante) et acquiert une existence et une cinétique propres en parasitant l'organisme qu'ultimement elle guérira.

Au même titre que l'amalgame formé des meurtres de Rivière, du mémoire de celui-ci et de la couverture médiatique entourant l'affaire, la dernière pièce de Koltès, avec cette fois ce qui la précède (les meurtres bien réels de Roberto Succo), et ce qui la suit (sa tumultueuse réception), forment une entité protéiforme et fuyante, mais surtout une machine absolument redoutable. Pour en comprendre le fonctionnement et déceler la portée et la signification de chacune de ses composantes dans le système du rituel, il est essentiel de procéder par étapes, dans une chronologie reconstruite et théorique menant des meurtres de Succo à la polémique entourant les représentations de *Roberto Zucco*.

6.2.1.1. Le réel : Roberto Succo et les fait avérés

Roberto Succo est un tueur en série italien, né le 3 mai 1962 à Venise et mort à Vicence, le 23 mai 1988, des suites d'un suicide par asphyxie. À l'âge de dix-neuf ans, le meurtre de ses deux parents marque le début de la longue série de ses crimes : vols, cambriolages, viols et meurtres divers. Il est arrêté à Mestre le 28 février 1988, essaie quelques jours plus tard de s'échapper par les toits de la prison, tombe et se blesse, puis réintègre sa cellule, dans laquelle il se donnera la mort moins de trois mois plus tard, ce qui lui permettra d'échapper à ses procès.

On l'a vu en traitant de son homonyme fictionnel, le parcours de Roberto Succo se superpose assez bien au système du sacrifice. En tuant ses parents, Succo met à mort, d'abord et avant tout, une idée de la filiation et de la hiérarchie. En soi, ce double meurtre n'est pas arbitraire, bien au contraire : c'est d'abord un crime *contre la différence* qu'il commet, en installant son père dans une position de *jumeau* – dont nous avons bien vu le symbolisme – par rapport à l'axe du conflit, donc de la violence. C'est ainsi qu'il instaure le climat propice au déferlement de la violence indifférenciée, qu'il incarne désormais et dont il sème les germes partout où il passe. Il propage un désordre et une peur qui le feront considérer comme un ennemi public en

France, en Suisse et en Italie, notamment. Sa mort¹⁰ signe le retour d'un certain ordre, celui-là même qui était déjà en germe dans l'exécration commune du tueur et dans la volonté générale de le voir mourir.

6.2.1.2. Arrestation(s), condamnation(s) et couverture médiatique

Il est clair que dès les racontars qui suivent les premiers meurtres de Succo le travail du mécanisme émissaire est entamé. La fixation des détails de ces ragots et commérages (ainsi que de ceux des violences ultérieures) dans la narration journalistique et le discours judiciaire vient redynamiser et renouveler le jeu rituel. En acquérant une forme attestée – par les structures judiciaires en place et la probité de la voix journalistique, les deux sphères étant diversement liées –, la violence de Succo passe officiellement de l'état de *virus* à celui de *vaccine*. Par l'entremise de l'efficacité de ces voies/voix judiciaire et médiatique, c'est le débit de cette vaccine, l'efficacité et la portée de sa diffusion dans le (corps) social qui se voient augmentés et assurés. En effet, on peut aisément comparer l'ensemble de ces narrations *objectives* comme le recto de la feuille volante, du *canard*. Foucault a bien pointé les frontières que de tels appareils textuels problématisaient, dont la plus importante est sans doute celle départageant l'événementiel de l'historique. Accédant au statut de fait réel et avéré, ce qui est d'autant plus vrai qu'il est textuellement répertorié, le cas Succo passe du ragot à l'histoire. Si c'est le cas, à la limite, pour tout ce qu'on peut lire dans un journal ou dans les annales de la cour, c'est particulièrement flagrant pour un acte précis. Cet acte est le meurtre :

le meurtre est l'événement par excellence. Avec lui se posent sous une forme absolument dépouillée le rapport du pouvoir et du peuple [...] Le meurtre rôde aux confins de la loi, en deçà ou au-delà de la loi, il tourne autour du pouvoir tantôt contre lui, tantôt avec lui. Le récit de meurtre se case dans cette région dangereuse dont il utilise la réversibilité : il fait communiquer l'interdit et la soumission, l'anonymat avec l'héroïsme ; par lui l'infamie touche à l'éternité¹¹.

¹⁰ Nous n'insistons pas ici sur le fait qu'il se soit lui-même donné la mort. Nous savons que la violence originelle et l'expulsion de la victime émissaire sont susceptibles de prendre diverses formes suivant le rituel et son évolution : si ici la cité ne fait que constater la mort de sa victime émissaire, qui est tout de même, il faut le dire, le résultat d'une violence peu commune (mais retournée contre soi), le résultat – le bénéfice cathartique – est le même, voire plus important.

¹¹ Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, *op. cit.*, p. 271.

Il y a très peu de différences entre le passage de main en main du journal du matin (voire la diffusion à grande échelle des actualités télévisées) et la préparation rituelle de la victime émissaire, sinon que le médium assure rapidité et efficacité du processus. Il s'agit toujours de répandre, et toujours de manière contrôlée, la vaccine. Qu'il se trouve devant le mémoire de Rivière, face à un canard du XIX^e siècle, exposé à la couverture médiatique des crimes de Succo ou qu'il passe devant un avis de recherche dans le métro, le récepteur se trouve toujours en présence d'un discours d'entre deux violences, plus précisément d'entre deux morts : le meurtre commis (la violence originelle, impure) et l'exécution à venir (la violence purificatrice). Il va sans dire que le premier but de cette entreprise de diffusion est de déployer le champ d'action de la vaccine, c'est-à-dire de provoquer l'unanimité du même désir, celui d'une violence dirigée vers le meurtrier. C'est là le même processus, ici médiatisé par divers outils modernes, qui était déjà pratique courante dans certaines sociétés primitives :

Avant d'être exécuté, le *katharma* [une variante du *pharmakos*] est solennellement promené dans les rues de la ville, un peu à la façon dont une ménagère passe l'aspirateur dans tous les recoins de son appartement. *La victime doit aimer vers sa personne tous les mauvais germes et les évacuer en se faisant elle-même éliminer*¹².

L'adjectif *solennellement* est ici pour le moins significatif puisqu'il fait apparaître l'appareil cérémonial, le caractère construit et spectaculaire de l'entreprise. Vue sous cet angle, celle-ci diffère peu du tape-à-l'œil de la chronique des faits divers ou des infographies et montages vidéos finement orchestrés par les chaînes de télé. Dans tous les cas, c'est l'efficacité cathartique de la violence salvatrice qui s'en trouvera renforcée. Par cet ensemble hétéroclite de moyens, et toujours dans le but d'accroître – d'ajuster – l'efficacité de la catharsis, le meurtrier qui fait la *Une* se voit, en partie du moins, constitué, construit, ajusté. Comme on l'a dit au sujet du héros tragique, il y va de la bonne marche des processus d'identification et, suivant cela, de l'issue de la purge. C'est un calcul constant et une adaptation continuelle que cette construction finement réglée puisque la dose – et c'est là que la métaphore médicale de la catharsis prend un sens nouveau – doit être ni trop faible ni trop forte :

¹² René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 430. (C'est nous qui soulignons.)

L'intervention médicale consiste à inoculer « un peu » de la maladie exactement comme dans les rites qui injectent « un peu » de violence dans le corps social pour le rendre capable de résister à la violence. Les analogies donnent le vertige par leur nombre et leur exactitude. Les « piqûres de rappel » correspondent à la répétition des sacrifices et on retrouve, bien entendu, comme dans tous les modes de protection « sacrificielle », les possibilités d'inversion catastrophique : une vaccine trop virulente, un *pharmakon* trop puissant, peut répandre la contagion qu'il s'agit de juguler¹³.

Le rituel est spectacle, le spectacle est construction, et c'est d'abord celle *a posteriori* d'une position ambiguë de criminel entre deux morts, donc littéralement au centre de la violence. Qu'il s'agisse de la pratique rituelle des tribus primitives ou de la vidéo *virale* des nouvelles du soir diffusée sur Internet, on assiste à la même double entreprise de diffusion et d'ajustement – de dosage – qui problématise au moins deux frontières, ou deux oppositions. Premièrement, les faits passent du domaine des événements à celui de l'histoire, du moins d'une certaine histoire, sous l'influence des discours judiciaire et journalistique qui sont détenteurs – ils veulent à tout le moins nous le faire croire – d'une certaine *objectivité*. Or, et comme nous l'avons montré plus tôt en traitant de la feuille volante, c'est par ces mêmes procédés (et d'autres, bien sûr) que ces faits touchent au domaine de la fiction, par reconductions et déstabilisations successives des frontières entre celle-ci et son contraire.

6.2.1.3. *Roberto Zucco* : faire œuvre de mort

L'artiste qui décide de procéder au réinvestissement d'un tel nœud entre réel et fiction dans une œuvre qui en accuse les failles et en questionne les contradictions doit *a priori* avoir conscience de celles, analogues, qui définissent le médium qui portera son œuvre. Koltès dit au sujet du théâtre : « J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie¹⁴. » Mais il existe des similitudes, rappels ou échos qui rapprochent les deux sphères, comme le dit Koltès en parlant de sa « rencontre » avec Roberto Succo :

C'est encore cette affiche-là, sur le mur, qui est un avis de recherche pour un assassin. Je l'ai vu dans le métro. Je me suis renseigné sur son histoire, et je l'ai

¹³ *Ibid.*, p. 433.

¹⁴ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 134.

vécue au jour le jour, jusqu'à son suicide. *Je trouve que c'est une trajectoire d'un héros antique absolument prodigieuse*¹⁵.

C'est cette « trajectoire de héros antique » qui mènera à *Roberto Zucco* et, aux avis de recherche sur les murs, Koltès substituera vite les affiches publicitaires annonçant les premières représentations de sa pièce. En écrivant sa dernière œuvre – et en déployant l'appareil publicitaire l'entourant – Koltès prend en charge, en quelque sorte, la rédaction du verso d'une feuille volante qui, bien que de facture tout autre, peut être rapprochée de celle décrite par Foucault. Il participe ainsi à la diffusion, déjà bien entamée, d'une certaine violence désormais condensée dans le nom et la photo de Succo/Zucco et ce mouvement de diffusion est double, ou plutôt il se produit à deux niveaux. Le Succo bien réel continue d'attirer l'attention en attisant la peur et la haine de la communauté, alors que l'accès à la fiction que ménage Koltès pour la violence du Succo (devenu Zucco) la transforme et en augmente le champ d'action en lui ouvrant les portes du théâtre, en la délestant de ses « implications réelles ». Autrement dit, cette peur et cette haine acquièrent, par le passage à la fiction, le statut d'émotions désormais proprement esthétiques. Koltès dit donc, au moment où il écrit *Roberto Zucco* :

Autrement qu'à l'ordinaire, et pour la première fois, j'ai vu que la littérature pouvait avoir un sens. J'avais là un homme avec cette force, avec ce destin ; il ne manquait plus que le regard extérieur. Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire¹⁶.

Or devant quelque chose qui est désormais art, le spectateur bénéficie d'une sorte d'immunité qui (ou que) permet l'émotion esthétique et le plaisir propre à la chose artistique vient décupler les possibilités de bénéfice cathartique, d'autant plus que l'œuvre garde un ancrage extrêmement fort dans le réel. Koltès dit encore :

Il s'appelait Roberto Succo, et je garde le nom. J'ai voulu le changer parce que je n'ai jamais fait de pièce sur un fait divers, mais je ne peux pas changer ce nom. Et puis après, l'idée m'est venue que le titre de la pièce sera évidemment

¹⁵ *Id.*, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 145. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

Roberto Succo. Ainsi, j'aurai le plaisir de passer dans la rue et de voir sur les affiches le nom de ce mec¹⁷.

Pour continuer à parler de la fiction dramatique dans un cadre qui serait celui du rituel sacrificiel, il est impératif de croire que le passage à l'art n'équivaut nullement à une neutralisation de la violence réelle, mais bien à son déplacement et à sa transformation. C'est que l'opération de balance et d'équilibrage de la vaccine s'effectue à deux niveaux : au plan de l'étendue et du débit de sa diffusion certes, mais d'abord et avant tout au plan de sa composition même. La nouvelle vaccine ainsi produite, prenant désormais la forme de l'œuvre d'art, est soumise à tout un processus de dosage et de mesure qui vise à établir la proportion parfaite de réel et de fiction : la difficulté la plus grande pour l'artiste qui réinvestit le fait divers tiendrait donc en tout premier lieu à des questions d'équilibre et de posologie :

La vie se vit, d'un côté, et elle s'écrit à l'inverse. C'est-à-dire que j'ai le sentiment que les choses, les expériences que je vis et les gens que je côtoie, à partir du moment où je les écris, je les mets à mort, en quelque sorte. Et c'est, d'ailleurs, un peu le problème. Le seul problème que je me pose en tant qu'écrivain, c'est que quand je vis des expériences et quand je rencontre des gens, je sais qu'un jour ou l'autre ils vont me servir de pâture. Oui, enfin, je vais m'en servir pour les écrire, si je peux dire. Et qu'à partir de ce moment-là, je ferai une œuvre de mort vis-à-vis de cette expérience vécue et vis-à-vis de ces gens que j'ai rencontrés. Non pas que j'éprouve un sentiment de culpabilité vis-à-vis de ça, mais disons que *j'éprouve une certaine difficulté à doser l'existence d'une part, et à lui garder son indépendance par rapport à l'écriture, et d'un autre côté à continuer à écrire. Je sens des deux côtés, à la fois du côté de l'existence, à la fois du côté de l'écriture, une attirance pour vivre l'un et l'autre d'une manière entière, et je sais très bien que ce n'est pas possible*¹⁸.

Une œuvre d'art comme *Roberto Zucco* accuse le flou entre réel et fiction et rend ineffectives, jusqu'à un certain point, les distinctions entre événement, histoire et fiction dont nous avons vu qu'elles étaient déjà questionnées et reconduites par d'autres types de discours. La fiction dramatique, à la différence de ces discours (le discours judiciaire, journalistique ou médico-légal par exemple), est forte d'une indéniable ambiguïté du point de vue de la vérité. L'œuvre d'art se fait bien plutôt violence et ce, au-delà même de son pouvoir mortifère, cette

¹⁷ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸ Propos de Bernard-Marie Koltès recueillis par Jacques Lemire en 1981 sur *Théâtre d'aujourd'hui n° 5*. Koltès, *Combats avec la scène*, [CD-ROM], Paris, CNDP/Ministère de la Culture et de la Communication, 1996. (Retranscription depuis un document audio. C'est nous qui soulignons.)

potentialité problématique et inévitable que pointait Koltès. Une œuvre théâtrale se tenant entre fiction et réalité est violence en ce qu'elle interdit la certitude de la distinction, donc de la *différence*, entre ces deux domaines. On a dit avec Artaud que la poésie était recreation d'un désordre sémantique qui rapprochait d'un chaos. On peut désormais affirmer, avec Adorno cette fois, que « la mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre » et que « la productivité artistique est la faculté d'introduire l'arbitraire dans le non-arbitraire¹⁹ ». L'œuvre d'art, on l'a dit, ne transforme pas du réel en de l'irréel, pas plus qu'elle ne transforme du non-arbitraire en de l'arbitraire. Au lieu de cela, par des processus de dosage et sous l'effet d'une culture du flou, c'est une interpénétration de ces domaines qui est effectuée. L'œuvre d'art peut donc être catalyse de la violence émissaire et renouvellement de son dynamisme sous l'effet du plaisir esthétique que permet cette interpénétration. La supériorité de l'œuvre d'art sur l'avis de recherche placardé dans les tunnels du métro tient, au final, à la sorte d'immunité illusoire dont bénéficie la première (de même que son spectateur) qui, sous des airs d'inoffensive fiction, est canal d'une offensive tout sauf fictive. Autrement dit, et il est essentiel de s'en convaincre, l'œuvre d'art ne convoie pas (ou ne *performe* pas) quelque chose qui serait le contraire de la vérité, mais met au jour une vérité d'un autre ordre, telle que ne peut guère l'accueillir une parole objective, univoque et orientée. Cette vérité entre réel et fiction peut être, là même où nous voyions le gage de son innocuité, une offense, elle peut s'avérer *noctive*. La condition de réussite de cette offensive est la certitude du spectateur qu'elle n'en est pas une : la possibilité qu'à une œuvre théâtrale comme *Roberto Zucco* de toucher au réel et d'y jouer un rôle, sa force effective, tient dans son caractère fictif même et dans les émotions proprement esthétiques qui en sont tributaires, dont on a vu qu'elles étaient bien réelles. Rivière et Succo, dans la cavale d'un autre ordre qu'est la complainte de l'un et la fiction dramatique de l'autre, sont peut-être plus libres et plus dangereux que jamais, et c'est par là même qu'ils peuvent être, paradoxalement, les plus bénéfiques. Comme le dit ailleurs Adorno, « l'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie²⁰ ».

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 298.

²⁰ *Ibid.*, p. 298.

6.3. Bernard-Marie Koltès : le crime textuel

Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor.

KOLTÈS
« Un hangar, à l'ouest »

Nous avons eu plus tôt l'occasion de faire un survol du rôle et de la fonction de la couverture médiatique qui a entouré le cas Succo : il a été assez facile de voir qu'entre le canard du XIX^e siècle et le bulletin de nouvelle télévisé, des différences de médium et de technique seules étaient valables. Ce que dit Michel Foucault des feuilles volantes peut aussi bien être appliqué à toute intervention journalistique moderne entourant une affaire de meurtre : « de telles narrations, dit-il, [peuvent] jouer le rôle d'échangeur entre le familier et le remarquable, entre le quotidien et l'historique²¹ ». C'est là une première frontière dont nous avons pu dire qu'elle était à la fois questionnée et reconduite. « Tous ces récits, dit-il encore, racontent une histoire sans maîtres, peuplée d'événements frénétiques et autonomes, une histoire en dessous du pouvoir et qui vient buter contre la loi²². » Si effectivement ils le font, c'est parce qu'ils font état de la violence *par excellence*, le meurtre qui, lui-même plus que tout autre crime, établit une zone d'incertain qui l'englobe et avec lui la loi : en faisant se côtoyer l'assassin et le héros de guerre qui tue au nom de la patrie ou qui paie une victoire du prix de sa vie, ces récits mettent en lumière l'ambiguïté de la frontière entre la justesse, le bien-fondé, voire l'héroïsme de la mort de l'un et l'illégalité, le caractère abject et condamnable de celle donnée par l'autre. De tels appareils performent au niveau du discours la même ambiguïté de la violence que celle mise en lumière par Girard dans son analyse du sacré. Michel Foucault est clair : « Le meurtre

²¹ Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, *op. cit.*, p. 269.

²² *Ibid.*, p. 270.

est le point de croisement de l'histoire et du crime. [...] L'assassinat établit l'équivoque du légitime et de l'illégal²³. » Ce point de croisement, Bernard-Marie Koltès le sonde et y creuse tout un ensemble de sillons supplémentaires. Avec *Roberto Zucco*, il en cultive l'équivocité en faisant cohabiter, c'est-à-dire *se croiser*, Succo l'assassin sans raison et Hamlet, Mithra, Samson.

Or meurtre et texte, violence et écriture peuvent faire l'objet d'une association encore plus complexe et étroite. L'interpénétration des assassinats et du texte de Pierre Rivière, leur interdépendance et leur solidarité au sein de l'unité de l'entreprise mortifère pousse Michel Foucault, de même que d'autres commentateurs du dossier Rivière, à poser une « équivalence arme-discours²⁴ ». Rivière, dit-il en conclusion à son analyse,

a exécuté son crime au niveau d'une certaine pratique discursive et du savoir qui lui est lié. Il a joué réellement, dans l'unité inextricable de son parricide et de son texte, le jeu de la loi, du meurtre et de la mémoire qui réglait à cette époque tout un ensemble de « récits de crimes »²⁵.

Un tel crime joue effectivement le « jeu de la loi » : Rivière, par la violence de ses meurtres, s'est placé devant elle, sous elle ; par son texte – cette *autre* violence –, il s'est ménagé une place à ses côtés non pour s'en attirer la clémence mais, malgré lui peut-être, pour en faire éclater les délimitations, y semant la peur avec son arme-discours.

Il a été établi que ce qui différenciait la production artistique du discours objectif à valeur de vérité se tenait dans le caractère essentiellement fictionnel de la première, cette fiction faisant s'ouvrir grand les canaux d'une violence non pas affaiblie mais déplacée, et catalysée par l'ancrage plus ou moins fort dans le concret, dans l'existant, autrement dit, par une sorte de tentation du réel. Adorno a écrit : « Toute œuvre d'art est un crime non perpétré²⁶. » Or il n'est pas sans savoir que la situation est plus complexe qu'il ne le laisse entendre dans ces lignes. Ce retrait dans la fiction, l'imaginaire ou le symbolique ne signe pas la disparition des forces vives à la base de l'acte violent, du crime *réel* : si tant est que le crime est escamoté, il est vraisemblable de dire qu'il l'est au profit d'un autre.

²³ *Ibid.*, p. 271.

²⁴ *Ibid.*, p. 268.

²⁵ *Ibid.*, p. 274. (C'est nous qui soulignons.)

²⁶ Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 150.

Dans un autre passage de *Minima Moralia*, Adorno dit :

Les artistes ne subliment pas. Croire qu'ils ne satisfont ni ne refoulent leurs désirs, mais les transforment en ces réalisations socialement désirables que sont leurs œuvres, est une illusion psychanalytique ; de nos jours d'ailleurs, les œuvres d'art reconnues sont, sans exception, indésirables socialement. Il faudrait dire plutôt que les artistes manifestent des instincts violents de type névrotique, qui éclatent librement et se heurtent en même temps à la réalité²⁷.

Cette mise au point a l'avantage de condenser bon nombre des éléments soulignés plus haut quant à la perspective à adopter pour comprendre, en tant qu'acte violent, la création artistique et sa propagation, sa diffusion. Il est désormais possible de concevoir l'amont comme l'aval d'une création artistique comme *Roberto Zucco* ; il reste à déterminer s'il est possible de porter un regard conséquent et précis sur l'acte créateur lui-même sans courir les inévitables risques que sont la tentation de la biographie ou l'inscription de l'œuvre dans une téléologie. Dans les deux cas, il ne serait plus possible de parler de rituel sacrificiel et de catharsis telle que nous la concevons ici. Adorno, en montrant du doigt une certaine limite de la théorie freudienne, permet de ménager la possibilité d'une création qui s'accorde à la catharsis et aux rituels tels que nous les avons compris :

La théorie freudienne ne peut s'appliquer [aux artistes] parce qu'elle manque d'une conception suffisamment élaborée de l'expression, en dépit de ce qu'elle saisit du fonctionnement du symbolisme du rêve et de la névrose. Il semble évident qu'une impulsion exprimée sans qu'intervienne de censure ne peut être considérée comme refoulée lorsqu'elle renonce à attendre l'objectif qu'elle ne parvient à trouver. [...] [L]'expression [...] est apparence, mesurée au principe de réalité, et vise à le circonvenir. Et jamais le subjectif ne tente – à travers lui comme à travers le symptôme – à se substituer en apparence à la réalité. L'expression nie la réalité en lui opposant ce qui ne lui ressemble pas, mais elle ne renie pas la réalité ; elle regarde droit dans les yeux le conflit qui aboutit aveuglément au symptôme. [...] [Les impulsions de l'expression] sont tellement fortes qu'elles tolèrent leur modification en simples images – prix de leur survie – sans subir de mutilation en passant vers l'extérieur²⁸.

Cette citation doit nous aider à comprendre que le bénéfice cathartique à l'horizon de l'œuvre d'art ne tient pas au caractère purificateur et salvateur de la violence qu'elle contient : la

²⁷*Ibid.*, p. 285.

²⁸ *Ibid.*, p. 286.

pulsion violente n'est pas sublimée dans l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle ne s'y réduit pas, qu'elle ne bute pas contre elle. Le bénéfice cathartique associé à l'œuvre d'art tient à la combinaison et à l'interpénétration de la violence concrète et condamnable du réel et de la violence transformée, déguisée, exprimée comme *apparence*, tolérée et graciée parce qu'art. Cette métamorphose, cette transformation, est un déplacement sacrificiel et il faut se convaincre en tant que récepteur de l'œuvre d'art que le bénéfice cathartique est conditionnel à cette « illusion psychanalytique ». En d'autres mots, il faut faire la même chose exactement que la communauté qui se convainc à tort qu'elle met de l'avant une violence purificatrice en exécrant la victime émissaire alors qu'elle attise et renouvelle le jeu de la violence. En tant que lecteur ou spectateur, il faut se convaincre que l'œuvre d'art est inoffensive pour lui permettre d'être offensive, en accueillir puis en transmettre la violence pour, ultimement, en retirer un bénéfice.

L'illusion psychanalytique en quoi consiste la sublimation, la croyance aveugle en l'ineffectivité – relative – de ce qui est *apparence*, est essentielle. Aucune violence concrète ne se voit anéantie ou immobilisée par la force de l'œuvre puisque dans le chemin du réel à l'œuvre puis dans celui de l'œuvre au réel (qui n'est pas une marche-arrière, mais la continuation d'une unique et même oscillation), il n'est aucune frontière qui ne soit malléable, questionnable, factice, construite. Réel et apparence jamais ne seront une seule et même chose, mais toujours, diversement, ils se constituent et se délimitent l'un l'autre : « [L]'expression [...] est apparence, mesurée au principe de réalité, et vise à le circonvenir²⁹ ».

L'œuvre d'art, à sa manière, est une arme-discours. C'est du moins le cas pour les œuvres qu'Adorno dit « reconnues », celles-là même dont il dit qu'elles sont, invariablement, « indésirables socialement³⁰. » Pour l'œuvre qui plie devant le réel, pour *l'œuvre qui sublime*, il y a le risque du pathétique :

Ce qui rend l'art pathétique, c'est précisément le fait que, lorsqu'il se retire dans l'imagination, il rend son dû à la suprématie de la réalité sans toutefois se

²⁹ *Ibid.*, p. 285.

³⁰ *Ibid.*, p. 286.

résigner à l'adaptation, sans prolonger la violence de l'extérieur dans la déformation de l'intérieur³¹.

Le mémoire de Rivière était sans aucun doute une arme-discours. *Roberto Zucco* l'est sans contredit. L'arme-discours ou, si on veut suivre Adorno, l'œuvre d'art qui résulte d'une expression si forte que la violence qui s'y infuse souffre la déformation de sa concrétude en apparence, est sans conteste indésirable socialement. Et c'est parce qu'elle l'est qu'elle est bénéfique : c'est parce qu'elle l'est qu'elle est rituel, violence et, au final, hygiène.

Qu'une arme nouvelle vienne semer le trouble dans le social, qu'un virus inconnu vienne infecter les délimitations d'un organisme, une nouvelle crise des différences frappe : la violence suit son cours. Comme le rituel qui est recréé, construit et ajusté en vue d'un bénéfice proportionnel au degré de gravité de la crise, l'œuvre d'art dérange, déstabilise et ultimement réaffirme, reconduit et réinstaure les limites et frontières qu'elle met à mal. Une fois *Roberto Zucco* créée, le crime réel et abominable de Succo et le crime textuel et discursif de Koltès sont les deux parties inextricablement liées d'une crise renouvelée par la force vive que lui imprime le choc de l'œuvre : c'est aux côtés de Succo, comme un complice, que les détracteurs de la pièce devaient bien imaginer Koltès. En propageant la nouvelle de la pièce et en lui opposant le refus indigné d'une morale bafouée, le critique acerbe et sans pitié étale comme un tireur fou le virus Koltès/Succo/Zucco. De nouvelles frontières sont levées et en instance de redéfinition : quel est le rôle de l'art ? Où et quand doit-il se taire ? Quels droit peut s'arroger le théâtre au nom d'une prétention à la fiction qui n'est rien d'autre, au final, qu'un malentendu entretenu et réaffirmé par l'histoire et une tradition de la critique ?

Koltès, en portant sur la scène l'histoire de l'assassin sans raison a créé une arme redoutable, de celles que personne n'est, jamais, prêt à manier. Une arme qui glorifie le meurtre et fait l'exact contraire, appelle sur lui la loi, la parole de la loi, cette parole qui serait réponse à la question posée par l'œuvre. Jean-Pierre Peter et Jeanne Favret commentent le mémoire de Rivière dans des mots qui mieux que tout autre peuvent faire apparaître le sens – un sens possible – d'une œuvre comme *Roberto Zucco* :

³¹ *Ibid.*, p. 286-287.

Ce texte, énoncé par un être qui jouait dans les marges – mais on ne sait trop s’il s’y tenait, ou s’il y était tenu –, apparaît comme le plus réussi de ces *instruments tout nouveaux* qu’il aimait à concevoir, comme un puissant instrument pour se déloger enfin des marges et poser à chacun, ses juges y compris, la question centrale que toujours on esquivait : où se tient une loi qui serait au-delà de la loi ?

Là où elle est, nul ne pénètre impunément. Un homme se rompt, s’il affronte la face du dieu³².

Succo, on le rappelle, s’est donné la mort avant la tenue de ses procès. Koltès en quelque sorte continue avec *Zucco* une violence qui n’est peut-être pas uniquement celle qu’on croit. Si le discours est une arme, c’est une arme à double tranchant que Koltès fournit à ses lecteurs et spectateurs. En mettant sur la scène ce Succo à peine fictif, c’est d’abord sur le tueur que Koltès appelle le jugement : le procès pourra enfin avoir lieu. Néanmoins, les réactions partagées devant la pièce montrent bien qu’il est parfois difficile de ne pas tirer sur le messager. Koltès n’a pas pu ne pas prévoir, au moins jusqu’à un certain point, la réception de *Zucco*. Et c’est là qu’apparaît, très clairement, un autre déplacement sacrificiel qui pose Koltès en victime émissaire d’une nouvelle « crise ».

Ouvrir le présent chapitre sur une citation d’Artaud suggérant la possibilité, pour le théâtre, de se faire le terreau d’un danger plus redoutable que la réalité elle-même était en soi un parti pris. C’était aussi une sorte de pari et, avec celui-ci, venait évidemment une obligation de rendre des comptes à des conceptions arrêtées quant au statut, à la fonction et à la portée du théâtre et de l’art en général. À la thèse de Schiller voulant que les lois du théâtre et celles de la société soient séparées et indépendantes, nous désirions opposer une opinion différente : entre les lois du *théâtre* et celles de la *société*, il y a nombre de passages, flux, déstabilisations et reconstructions mutuelles – rien ne bute, comme à un cul-de-sac, à la loi de la société ou à celle du théâtre. Une même loi est à l’œuvre dans les deux sphères, inflige des tours et des détours à ce qu’elle régit, à cela même qui la fonde : en d’autres mots, rien n’est moins étanche que les portes d’une salle de théâtre. C’est bien ce dont il faut se convaincre pour comprendre la portée d’une œuvre comme *Roberto Zucco* et son caractère sacrificiel. Le premier déplacement

³² Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, *op. cit.*, p. 264. (C’est l’auteur qui souligne.)

menant de Succo à *Zucco* est doublé d'une autre substitution : Koltès lui-même prend la place de l'ensemble Succo/*Zucco* comme cible des violences purificatrices. Il est jugé, banni ou exécré parce qu'il n'a pas, dans son œuvre de *fiction*, explicitement condamné le tueur. Il en a relaté les actes, mais dans le même mouvement a établi un climat d'amoralité qui, en suspendant le jugement, établissait une équivoque entre le condamnable et l'héroïque : Koltès a recréé, littéralement et littérairement, une crise des différences, une crise sacrificielle. C'est pour cette violence-là, pour ce texte ambigu qui se superpose à l'horreur de Succo comme le mémoire de Rivière à ses meurtres, qu'on sacrifie Koltès sur l'autel d'une morale bafouée : une fois l'auteur renié, mis au silence, il se recrée une certaine unanimité³³, et le responsable de ce bénéfice est celui-là même dont on disait plus tôt qu'il mettait en péril un certain ordre social. Indépendamment de ses qualités littéraires³⁴ qui seront, *a posteriori*, d'autant plus reconnues, c'est d'abord de cette façon que l'œuvre de Koltès se fait une place dans la mémoire et dans une certaine histoire.

Dans l'établissement de parallèles entre l'expérience théâtrale et le mécanisme du rituel sacrificiel tel que conçu par René Girard dans *La violence et le sacré*, Artaud et Nietzsche, Derrida et Aristote ont posé quelques balises. Le tragique nietzschéen comme union de Dionysos et d'Apollon a recoupé l'unité paradoxale de la divinité violente/bénéfique. Si Girard a décelé l'aveuglement de Nietzsche quant à cette essentielle et irréconciliable dualité, Derrida a montré du doigt l'impropriété du langage, de notre langage basé sur l'opposition et la différence, à traduire cette réalité. Comme possibilité d'échapper aux limites de ce langage, nous avons dégagé du *Théâtre et son double* d'Artaud une conception de la poésie et du théâtre comme *incantation*, et de la création artistique comme recréation d'un désordre rapprochant du chaos, ce qui n'était pas sans faire écho à la montée de la crise des différences que Girard place au

³³ Nous ne sommes pas sans savoir que cette unanimité est une notion bien relative et, surtout, impossible à garantir. Il n'y a pas une crise sacrificielle, puis une autre, puis une autre, qui s'enchaîneraient de manière successive et indépendante, mais bien un entrelacement de débats et de mécanismes émissaires qui s'imbriquent et s'alimentent mutuellement.

³⁴ En apparence seulement, puisqu'il est évident que c'est la littérarité de l'œuvre et sa force poétique qui est à l'origine de cette *amoralité*, de cette crise des différences et du fait que l'œuvre est, à sa façon, violence. Néanmoins, il s'est (fort heureusement) trouvé, dès la première heure, des lecteurs enthousiastes et attachés à d'autres critères (littéraires, donc) que cette morale : d'où la relativité et l'impropriété du terme « unanimité » dans une telle situation.

centre du mécanisme sacrificiel. Finalement, la rencontre heureuse de Girard et du Derrida de *La pharmacie de Platon* a fourni la clé permettant de manier efficacement les nombreuses portes entrouvertes : le *pharmakon*.

C'est par le biais du commentaire de la notion de *pharmakon* qu'il a été possible de trouver la bonne perspective à adopter quant à l'émotion esthétique. C'est par là qu'il a été possible de nuancer la lecture, consensuelle mais incomplète, de la définition aristotélicienne de la catharsis que fait Barbara Gernez en suggérant que celle-ci trouve « son achèvement dans le plaisir donné au spectateur de ressentir des émotions proprement esthétiques, délestées en quelque sorte de leurs implications réelles³⁵ ». Comme le *pharmakon* qui n'est ni l'un ni l'autre des deux termes d'une opposition mais bien le lieu même de cette oscillation, l'œuvre artistique et l'émotion qu'elle suscite n'ont ni implications réelles ni implications irréelles, et *en même temps*, simultanément, elles ont un nombre ∞ d'implications réelles et d'implications irréelles. Comme le *pharmakon* dans le corps du malade, comme la victime émissaire dans le corps social, l'œuvre est, ou du moins peut être, cette drogue double, maléfique et bénéfique, qui explose, déconstruit ou déstabilise les frontières qu'elle réinstaure, réaffirme et reconduit : c'est d'abord par-là que l'œuvre elle-même peut être violence, une violence bien réelle.

La deuxième partie du chapitre s'est rapprochée de Koltès pour tenter de déceler les implications d'une telle conception de l'œuvre d'art pour la lecture de *Roberto Zucco*. En recréant une temporalité théorique de la genèse de la pièce (crimes de Succo, arrestations et couverture médiatique, création de *Roberto Zucco*, réception de la pièce) et en établissant des liens avec le commentaire que fait Michel Foucault de l'affaire Pierre Rivière, il a été possible de définir plus explicitement quelles frontières et limites étaient problématisées par l'entrelacs du crime et du texte, de la réalité et de l'art. Plus précisément, Foucault ayant perçu l'équivalence de l'arme et du discours dans l'affaire Rivière, était-il possible de poser une telle équivalence dans le cas de la dernière pièce de Koltès ? Une relecture faite par Adorno de certains éléments de la théorie freudienne quant à la sublimation a contribué à nous faire consentir à cette équivalence arme-discours et à nous la faire comprendre. Un même rituel, une même violence ou la vue d'un

³⁵ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 120-121.

même crime dans la « réalité » et dans une œuvre d'art n'auront pas la même efficacité sur le plan cathartique : le passage à l'art procure à la violence une puissance d'un type différent (capacité de transformation et relative autonomie du point de vue de la diffusion), plutôt qu'elle ne l'affaiblit.

La supériorité de l'œuvre d'art sur le réel tient donc à une sorte de grâce accordée sous prétexte que l'art fait (supposément) œuvre de fiction : ce pouvoir de l'art tient dans le fait qu'elle entretient et accuse l'illusion essentielle dégagée plus tôt. Ainsi, l'œuvre d'art est violence qui se présente d'une telle façon qu'on ne puisse croire qu'elle le soit. Si Adorno a raison en affirmant que « l'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie³⁶ », il ne faut plus en douter : le crime textuel qu'est *Roberto Zucco* est certes de l'art, certes de la magie. Il est cérémonial, rituel, sacrifice, virus ou vaccine. Il est violence.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 298.

Conclusion

Avant qu'il soit trop tard, barrez-vous, ne répondez plus aux questions, n'écoutez plus, n'ouvrez plus jamais la bouche, que pour dire une chose irrécupérable. (*Temps*.) Je n'ouvrirai plus la bouche, devant eux autres, que pour dire une chose irrécupérable, et on verra bien, alors, ce qui se passera.

KOLTÈS
Sallinger

LE DEALER : Il n'y a pas de règle ; il n'y a que des moyens ; il n'y a que des armes.

KOLTÈS
Dans la solitude des champs de coton

Tout au long de cette étude, il a été question de frontières, de leur mise en place ou de leur fragilisation, bref, de la mécanique interne de leurs dynamiques. S'il s'agissait d'abord de porter un regard sur les frontières et limites créées, manipulées et expérimentées à l'intérieur même de certaines œuvres de Koltès, force est d'admettre, au moment de clore cette étude, que la réflexion a en un certain sens reproduit le mouvement même qu'elle se proposait d'étudier. Autrement dit, plutôt que de tenter de cerner la frontière dans le but de la comprendre, le questionnement s'est plutôt posé, malgré lui peut-être, en victime ambiguë d'une multiplicité de dynamiques frontalières. En effet, en ouvrant des portes ou en élargissant des brèches, en provoquant des rencontres, en investissant simultanément les lieux (discursifs) de critiques différentes et hétérogènes, en faisant dialoguer des pensées d'époques éloignées, nous nous sommes retrouvé devant un heureux chaos qu'il était de notre devoir de remettre en place. Il faut bien l'avouer (mais sans en rougir), c'est pour une bonne part dans le mimétisme naïf du lecteur un peu romantique que notre position, ou notre *ethos*, de lecteur s'est constituée. Mais, projeté devant les textes touffus qui ont occupé ces pages, en quoi pouvions-nous espérer différer des personnages de *Quai ouest* entrant en scène « devant un mur d'obscurité¹ », ou des gardiens de la prison de *Zucco* qui ouvrent la pièce à cette heure tardive où, « à force de silence et fatigués de l'obscurité, [ils] sont parfois victimes d'hallucinations² » ? Devant le texte koltésien,

¹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 11.

² *Id.*, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 9.

engourdi d'incompréhension, c'est comme le Dantale de *Récits morts*, « dans la léthargie qui précède le songe³ », que nous avons commencé de regrouper les matériaux qui allaient bien devoir trouver moyen de s'assembler, de se réunir pour former un étrange appareil qu'il nous resterait encore à interpréter.

C'est à la description du lieu des pièces et de son organisation que la réflexion s'est d'abord vouée. Déjà avec le dispositif scénique des *Amertumes*, nous avons pu affirmer que se mettait en place, en plus d'un état de dépendance particulier à un public, une indistinction du lieu scénique qui le rapprochait du neutre barthésien, c'est-à-dire d'un état de suspension, actif et productif, des délimitations. L'intuition de Bernard Desportes, cité par Sarrazac, du lieu koltésien comme échangeur, couplé à la théorie du non-lieu de Marc Augé, a contribué à ouvrir le lieu koltésien en permettant de le considérer comme un espace actif où lieu et non-lieu se recréent selon un seul et même processus, produisant simultanément un espace et une relation de (non-) position du sujet par rapport à cet espace.

Il a été établi dans le second chapitre qu'une mécanique similaire pouvait décrire le système des temporalités des fictions koltésiennes. Si, dès *Combat de nègre et de chiens*, nous décelons une prise de conscience de la malléabilité et de la ductilité des courbes temporelles, une entreprise de télescopage et de complexe tissage se met indéniablement en branle dans les pièces suivantes. Ces dernières, de diverses façons et dans des mesures variées, questionnent la validité et l'effectivité des délimitations entre temps événementiel, historique et mythique. En fragilisant les frontières entre les chronologies en en réaffirmant l'effectivité, le tissu temporel des pièces de Koltès prend la forme d'un espace multidimensionnel, diversement praticable, habitable, qui permet l'anachronie et déstabilise sans retour possible la certitude d'un sens et toute idée de téléologie en en multipliant à l'infini le domaine des possibles.

Un des éléments les plus explicitement affectés par la multiplication de ces désordres a été vu dans la figure du mort. Koltès lui-même affirmait l'impossibilité pour un discours de véhiculer une vérité de la mort. À ce langage comme véhicule, convoyant un contenu de la mort, ses fictions dramatiques ont substitué, avons-nous suggéré, un langage de la performance

³ *Id.*, *Récits morts*, Paris, Éditions de Minuit, 2008 [1973], p. 13.

qui, puisqu'il investit les interstices de la réalité spatiotemporelle altérée décrite précédemment, rend possible l'accès, diversement médiatisé, à une réalité de la mort. Celle-ci, irréductible à un phénomène, se laisse bien plutôt entrevoir dans les modalités et la littérarité de la mise en texte de ces médiations. En prenant comme point de départ la notion d'« entre-deux-morts » mise de l'avant par Jean-Pierre Sarrazac et en faisant intervenir la pensée derridienne de la spectralité et de la hantise, la relation à la chose « mort » est devenue discernable sous des occurrences de la parole rapportée et relayée. Dans les paradoxes du travail de deuil, les rouages du commerce entre la mort et son contraire sont apparus dans une lumière crue qui était partout présente au sein même de la fiction. À condition de substituer à la partition vie/mort une conception de l'être au monde comme *continuum*, le commerce de la mort, les transactions et opérations effectuées avec elles ont pris, naturellement, la forme du *deal*. À lui seul, le *deal* condense et donne une cohérence aux conclusions des trois premiers chapitres : comme pour le client et le *dealer* de *Dans la solitude des champs de coton*, c'est l'ambiguïté du lieu et de l'heure, l'imprévisibilité de leurs dynamiques, qui rend non pas possible mais essentielle, inéluctable, la transaction. La condamnation à la réitération perpétuelle du *deal*, c'est là ce qui pourrait résumer, pensons-nous, le tragique koltésien.

C'est à la lumière de ces conclusions que la seconde partie du mémoire a opéré un changement de perspective. Du donné spatial et temporel des pièces, il s'agissait de faire passer le regard à la mécanique de ces échanges. Le sang, pour sa fluidité et la multiplicité de ses significations, s'est simultanément posé comme la monnaie, la marchandise, le canal ou terrain de ces *deals*, de ces transactions. En s'attaquant invariablement (du moins dans l'œuvre de Koltès) à la filiation et aux lois de la lignée, le sang substitue à la verticalité stable et prévisible des relations de parenté et des naissances l'horizontalité diffuse et contaminante du sang qui éclabousse lorsque versé dans la violence. Le meurtrier koltésien, en se posant comme ce qu'Adrien, dans *Le retour au désert*, appelle un « héritier universel », en bloquant par le meurtre ou l'exécution des siens le passage du sang dans les voies de la lignée et de la filiation, condamne ce dernier à trouver d'autres canaux. C'est le paradoxe de l'injonction au *deal* : le seul moyen de bloquer la course du sang contaminé est de l'étendre encore davantage, de le diluer

dans des espaces plus vastes, où se recréeront parois et limites et où se restructureront les voies du sang, jusqu'à ce qu'il s'enkyste à nouveau et que le processus se répète.

C'est à cette étape de l'étude qu'il s'est avéré nécessaire de trouver une théorie qui puisse accueillir les paradoxes de cette dynamique sans occulter les conclusions des chapitres précédents. Idéalement, cette théorie ou cette structure devait permettre de relier, sans contresens ou raccourcis, la fiction de l'œuvre à l'écriture poétique présidant à sa création, ainsi qu'à la complexité de notre pratique de lecture. Le sacrifice théorisé par René Girard présentait cet avantage. La mécanique du sacrifice girardien nous montre que le monde dans lequel nous vivons est fondé sur la violence : l'organisation de la religion et de la justice modernes est selon lui le résultat de tout un ensemble d'altérations dans la réitération continuelle d'une même structure rituelle, depuis les temps immémoriaux des tribus primitives jusqu'à nos jours. De ce rituel, seul le secret du symbolisme serait, partiellement, perdu. Néanmoins, la bonne marche de ce monde fondé sur la violence et érigé par elle tient à notre refus de celle-ci, notre aveuglement face à sa vérité. L'avant-dernier chapitre a commencé de révéler cet aveuglement, en tentant de discerner dans quelle mesure la structure du sacrifice et les divers éléments qui lui sont associés pouvaient être extraits du contenu des fables koltésiennes. Dans le modèle fourni par le sacrifice girardien, les éléments qu'étaient l'acte violent, le mythe, l'indistinction des frontières spatiales, temporelles et identitaires ainsi que le statut du mort ont cessé d'être des obstacles et ont commencé à s'éclairer mutuellement.

Le dernier chapitre du mémoire a pris le pari risqué d'appliquer ce modèle en amont comme en aval de la création artistique de Koltès, afin de jeter la lumière sur d'autres frontières et d'autres violences. Convoquant Aristote, Nietzsche, Artaud et Derrida, nous avons délaissé l'œuvre koltésienne pour investir les rouages complexes de différents ordres de discours et questionner les délimitations de leur champ d'effectivité respectif du point de vue de la catharsis. À ceux qui voyaient s'effriter dans l'esthétisation inhérente à l'œuvre d'art la puissance d'action des choses sur le réel, nous avons opposé une vision davantage nuancée. Avec Artaud, nous étions d'avis qu'il était possible pour un acte violent mimé sur la scène d'un théâtre d'être porteur d'un coefficient de dangerosité plus grand que le même acte effectivement réalisé. Il a fallu pour cela considérer l'œuvre d'art comme une occurrence parmi

d'autres d'un déplacement sacrificiel : le bénéfice cathartique issu de l'émotion esthétique du consommateur d'art tient à la même illusion que le retour au calme de la communauté primitive suivant l'exécution ou la mise à mort de la victime émissaire. Cette illusion, ou cet aveuglement, est le refus de l'homme de croire qu'il perpétue, convoie et alimente la violence au moment même où il croit faire le bien. Elle est, suivant les thèses croisées de Girard et de Derrida, cause de l'impossibilité pour nos structures langagières (basées sur la différence et l'opposition) d'accepter la suspension active et mouvante qui est le lieu (ou plutôt le non-lieu) de cette opposition, c'est-à-dire de comprendre que violence et non-violence sont très précisément une seule et même chose. Depuis les fondements de l'écriture poétique jusqu'à la réception de l'œuvre dans le social, en passant par tous les sacrifices *réels* (hétérogènes à toute entreprise de fiction artistique) et par la catharsis issue de l'émotion esthétique, une même dynamique est à l'œuvre : la recreation rituelle d'une violence que l'homme ne peut accepter. Cette violence, voilée et aveuglante elle-même, se propage dans le corps (le corps du texte, le corps humain ou le corps social) par les canaux du refus même qu'il lui oppose. C'est en cela que l'œuvre d'art (violente, abjecte ou, pour reprendre le mot d'Adorno, indésirable socialement) est un *pharmakon* dont la transmission sera catalysée dans le tissu social (comme le sang qui transporte la vaccine) d'autant plus efficacement qu'elle suscitera la haine et le dégoût. C'est par cette ambiguïté qui la constitue que l'œuvre peut passer d'*art* à *arme*, une arme dont le pouvoir mortifère ne se dilue pas mais se transforme seulement dans le procès de son esthétisation.

En construisant une chronologie théorique allant de la genèse de *Roberto Zucco* jusqu'à sa réception et en projetant sur elle la lumière de Michel Foucault commentant l'enchevêtrement du crime et du texte, du fait divers et de la fiction dans l'affaire du meurtrier Pierre Rivière, nous avons vu que l'efficace de l'œuvre tenait précisément à des opérations de déflagration des limites entre ces différents lieux discursifs. En faisant s'interpénétrer le raconter, la narration journalistique et judiciaire, la fiction dramatique et la lecture critique, la dernière pièce de Koltès devenait ainsi un objet ambigu et double, du même ordre que l'*arme-discours* que Foucault avait décelée dans l'étrange appareil textuel fourni par Pierre Rivière comme supplément à son crime. Il est apparu, avec Adorno, que le passage à l'art (de Succo à

Zucco) procurait à l'œuvre une puissance d'un type différent qui tient à notre aveuglement, au malentendu qui consiste à croire que l'œuvre produit ce qu'on appelle de la *sublimation*. Aucune œuvre d'art ne neutralise la pulsion violente qui, si elle est assez forte en amont de l'œuvre, se retrouvera transformée seulement, en expression ou en image, en aval de la création. C'est en ce sens que l'œuvre peut se faire arme-discours : un texte littéraire ou une œuvre théâtrale comme *Roberto Zucco* est une arme/vaccine qui parasite le lecteur ou le spectateur, une *image* de la violence qui recouvre sa pleine réalité par la lecture ou la représentation. La violence ayant recouvré sa concrétude, le mécanisme sacrificiel suit son cours jusqu'au bénéfice cathartique, plus ou moins important selon tout un ensemble de paramètres qui ont toutefois dû, pour la plupart, être occultés ici. Il n'en reste pas moins que *Roberto Zucco* catalyse la violence et en multiplie les voies bien plutôt qu'elle ne la réduit ou ne la sublime. Koltès, offrant à Succo et à sa violence meurtrière l'hospitalité de sa création, le glorifie et le met à mort, dans un même mouvement : l'œuvre est rituel. Il fait plus encore : en signant son nom sur la couverture de la virulente vaccine, c'est sur lui qu'il attire le mélange d'admiration et de colère qui se traduira par une réception polémique et des interdictions de représentations. Ainsi, ce n'est plus Succo seul qu'on exècre, mais aussi Koltès : l'œuvre est sacrifice.

Au moment de clore ces pages, rappelons la promesse du Henry de *Sallinger* mise en épigraphe à cette conclusion : « Je n'ouvrirai plus la bouche, devant eux autres, que pour dire une chose irrécupérable, et on verra bien, alors, ce qui se passera⁴. » Nous osons croire que tout ce qui s'énonce, sort de la bouche ou se couche sur le papier, se récupère. S'il n'est pas exclu que quelque chose d'actif et d'insaisissable y reste comme en dormance – c'était là, somme toute, notre conclusion –, tout ce qui accède au langage est, dans une certaine mesure, quelque chose de mort, de fixé, d'appréhendable. Koltès a dit :

De toute façon, une personne ne parle jamais complètement seule : la langue existe pour et à cause de cela – on parle à quelqu'un, même quand on est seul. Il est évident aussi qu'à partir du moment où on formule, il se passe quelque chose. *La parole tient une part considérable dans nos rapports avec les gens ; elle dit*

⁴ *Id.*, *Sallinger*, Paris, Éditions de Minuit, 1995 [1977], p. 38.

beaucoup de choses tout en empruntant bien sûr des chemins de grande complexité : « ça » dit beaucoup de choses encore une fois, surtout quand « ça » ne les dit pas⁵.

Ouvrir la bouche sans rien dire, dans une adresse sans contenu, adresser, *donner* la parole à qui veut bien la prendre, peut-être est-ce là de l'irréparable. Cet irréparable de l'adresse qui ne dit rien que sa propre vacuité : il y a là violence. L'obligation d'un *deal* sans objet, dans le commerce pur, dans l'équilibre parfait du marché, du conflit ou de la conversation, ce serait là la violence, son lieu, là où *elle aurait lieu* : dans l'équilibre, la symétrie, l'indifférenciation pure d'une conversation vide. Ce que nous a dit Koltès dans le cadre de ses œuvres s'approche sans nul doute de ce vide, dans l'élaboration, à grands frais, d'un chaos et d'un brouillage qui culmine dans « l'éclat d'une bombe atomique⁶ ». Il a certes là atteint une limite, une frontière. Mais s'il est vrai que nous l'ayons appréhendée, que nous l'ayons reçue, si tant est que nous avons répondu par la nôtre à cette parole donnée, nous avons manqué la violence. Que son personnage saute du pont comme Henry dans *Sallinger* ou qu'il se suspende en plein ciel comme Zucco, il se trouvera toujours quelqu'un pour crier « Il tombe⁷ ». Et tout recommence, la violence suit son cours.

Koltès écrit, dans un court texte publié à la toute fin de *Prologue* :

Si un chien rencontre un chat [...], lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif. [...] Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. Mais c'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau. *L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps⁸.*

Cherchant la violence, il aurait fallu nous taire, ne rien dire ou du moins, insatisfait du silence, faire comme Zucco qui « parle à un téléphone qui ne marche pas⁹ » et conclut : « Il faut

⁵ *Id.*, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 132. (C'est nous qui soulignons.)

⁶ *Id.*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ *Id.*, *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1986], p. 122-123. (C'est nous qui soulignons.)

⁹ *Id.*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 49.

arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières¹⁰. » Nous avons échangé beaucoup de mots, parfois même en mettant nos propres réponses sur les questions que nous posions et, ce faisant, nous avons certes gagné du temps, retardé la violence que nous gardions à distance en croyant enfin l'avoir saisie. La violence ne tient à rien, elle ne sait pas se tenir ; elle n'est même pas de ce monde, nous apprenait déjà le *dealer* de *Dans la solitude des champs de coton* : « il n'y a pas de règle ; il n'y a que des moyens ; il n'y a que des armes¹¹ ». Or pour le *deal* qui nous a occupé le temps commence à manquer : le client doit partir, le spectacle de la lecture doit s'achever sur cette inévitable réplique, adresse ou parole donnée. Si personne n'y répond, peut-être tiendrons-nous la violence.

LE CLIENT. – Alors, quelle arme¹² ?

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² *Id.*, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 61.

Annexe I : Reproduction de la feuille volante consacrée à l'affaire Pierre Rivière



ARRÊT **DE LA COUR D'ASSISES DE CAEN,**

Du 5 Décembre 1836,

QUI CONDAMNE A LA PEINE DE MORT

Le nommé Pierre RIVIERE âgé de 20 ans,

Atteint et convaincu d'avoir assassiné sa mère étant enceinte, sa sœur âgée de 18 ans, son frère âgé de 11 ans, et son autre frère âgé de 7 ans.

Il a été exécuté le 15 février 1837.

DETAILS.

Vainement l'œil curieux du lecteur chercherait à trouver dans les annales de la justice un crime aussi affreux que celui qui vient d'être commis par Pierre Rivière, né à la Fouquetrie, commune d'Aunay, département du Calvados, arrondissement de Vire. Ce monstre, indigne du nom d'homme, était âgé de 20 ans, et devait satisfaire au tirage prochain. Le mercredi 3 juin, prêt à partir le matin pour aller labourer, il dit à son père qu'il ne pouvait s'y rendre qu'à midi et le laissa partir seul. Depuis long temps le père vivait en désunion avec sa femme qui demeurait seule dans une propriété dépendant de son bien, et distante d'un quart de lieu de l'habitation de son mari. Huit jours avant le crime, ils allèrent d'un commun accord, demander une séparation civile de corps et de biens. La femme répondit au magistrat qui cherchait, par ses conseils, à rétablir l'union dans leur ménage, que depuis long-temps elle n'avait plus d'amitié pour son mari, et que l'enfant qu'elle portait n'était pas de lui. Néanmoins elle revint au domicile conjugal et fit revenir avec elle ses enfants, savoir : une fille de 18 ans, un garçon de 11 et l'autre de 7. Le mercredi 3 octobre, après avoir, comme le

lecteur l'a vu, déclaré qu'il n'irait point au travail des champs, resté seul avec sa mère et sa sœur, Pierre Rivière, poussé par un génie infernal, saisit un couperet dont on se sert pour émonder les arbres, et le monstre s'élança sur sa mère qui allumait du feu, la frappa cruellement sur la tête et l'étendit morte à ses pieds; aussitôt il se jeta sur sa sœur et la traita de la même manière que sa mère. Leurs cadavres palpaient encore lorsque son jeune frère sortant de l'école fut arrêté par un fermier du voisinage qui lui demande pourquoi il courait si vite. Je vais, lui dit l'enfant, pour dîner. Le fermier qui le connaissait voulut à toute force le retenir pour manger; mais sa destinée malheureuse devait s'accomplir. Il refuse donc les offres qui lui sont faites et arrive à la maison. Son frère se précipite sur lui avec la rapidité de l'éclair, le frappe d'un coup sur la tête qu'il sépare presque totalement. Le matin de l'assassinat, sa mère lui demanda quel était son dessein. Vous le saurez ce soir, répondit le scélérat.

Rivière, après avoir commis le crime, a pris la fuite croyant se soustraire à la justice.

Le 4 octobre 1836, l'on vit silencieusement s'avancer le cortège funèbre à travers une foule d'habitants. L'horreur était peinte sur les visages.

Le vénérable pasteur prononça en pleurant, les prières des morts, et la terre recouvrit pour toujours les quatre victimes.

COMPLAINTE A CE SUJET.

Air : du chien fidèle.

Si dans les fastes de mémoire
L'on inscrit des guerriers fameux,
De quelques brigands dans l'histoire,
On conserve les noms affreux;
Celui du jeune Pierre Rivière,
Dont je vais vous tracer les forfaits,
En horreur à la terre entière,
Y figurera pour jamais.

A peine à sa vingtième année,
De sa mère il trancha les jours
Et de sa sœur infortunée
De la vie arrêta le cours.
Sa pauvre mère était enceinte
Quand il commit l'assassinat,
En entendant cette complainte,
Chacun d'entre vous frémira.

Permis de vendre et distribuer.

Demain pour le labourage,
Rivière refuse de partir;
Son père fut seul à l'ouvrage,
Hélas! qu'il dût s'en repentir.
Resté seul avec sa famille,
Il saisit le fatal couteau;
Bientôt dans ses mains l'acier brille,
Et de sa mère il est le bourreau.

Les victimes respirent encore,
Lorsque, poussé par son malheur,
Son frère, à peine à son aurore,
Vient au devant du malfaiteur;
Armé de la hache meurtrière,
Bientôt il l'étend à ses pieds
Grand Dieu! toi qui créas la terre,
Tu puniras le meurtrier.

Prix : 2 sous.

Château-Thierry, -- Imp. de A. LAURENT.

Bibliographie

1. Œuvres de Bernard-Marie Koltès

Corpus primaire

Théâtre

Combat de nègre et de chiens, Paris, Éditions de Minuit, 1989 [1979], 130 p.

Quai Ouest, Paris, Éditions de Minuit, 1985 [1985], 112 p.

Le retour au désert, Paris, Éditions de Minuit, 1988 [1988], 98 p.

Roberto Zucco, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1988, première édition en 1990], 146 p.

Corpus secondaire

Théâtre

Dans la solitude des champs de coton, Paris, Éditions de Minuit 1986 [1985], 66 p.

Des voix sourdes, Paris, Éditions de Minuit, 2008 [1974], 98 p.

La marche, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [1971], 58 p.

La nuit juste avant les forêts, Paris, Éditions de Minuit, 1988 [1977], 66 p.

Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet, Paris, Éditions de Minuit, 2006 [1974], 98 p.

Les amertumes, Paris, Éditions de Minuit, 1998 [1970], 66 p.

L'héritage, Paris, Éditions de Minuit, 1998 [1972], 82 p.

Procès ivre, Paris, Éditions de Minuit, 2001 [1971], 82 p.

Récits morts, Paris, Éditions de Minuit, 2008 [1973], 98 p.

Sallinger, Paris, Éditions de Minuit, 1995 [1977], 130 p.

Récits

La fuite à cheval très loin dans la ville, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 162 p.

Prologue, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1986], 130 p.

Scénario pour le cinéma

Nickel Stuff, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1984], 130 p.

Traduction

Le conte d'hiver (traduction de la pièce de William Shakespeare), Paris, Éditions de Minuit, 1988, 128 p.

Entretiens et correspondance

Une part de ma vie, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 162 p.

Lettres, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 530 p.

2. Sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

Monographies

BIDENT, Christophe, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Éditions Farrago, 2000, 122 p.

BIDENT, Christophe, SALADO, Régis et Christophe TRIAU (dir.), *Voix de Koltès*, Paris, Éditions Atlantica-Séguier, 2004, 226 p.

BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2000, 82 p.

DESPORTES, Bernard, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Batarvelle éditeur, 1993, 166 p.

DIZIER, Anna, *Dans la solitude des champs de coton, Koltès*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 2006, 127 p.

- EVARD, Franck, *Étude sur Dans la solitude des champs de coton*, Koltès, Paris, Éditions Ellipses, 2004, 125 p.
- FAERBER, Johan, *Bernard-Marie Koltès, Roberto Zucco*, Paris, Éditions Hatier, 2006, 127 p.
- GIRKINGER, Irene, *La solitude à deux. La pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt am Main, Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, 2001, 132 p.
- MOUNSEF, Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005, 213 p.
- PALM, Stina, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2009, 196 p.
- PATRICE, Stéphane, *Koltès subversif*, Paris, Éditions Descartes & Cie, 2008, 226 p.
- PETITJEAN, André, *Koltès : la question du lieu*, Metz, CRESEF, 2001, 144 p.
- SEBASTIEN, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, 158 p.
- THOMADAKI, Marika, *La dramaturgie de Bernard-Marie Koltès – Approche sémiologique*, Athènes, Éditions Poulos, 1995, 182 p.
- UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Éditions Actes Sud, 1999, 218 p.

Biographie de l'auteur

- SALINO, Brigitte, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions Stock, 2009, 360 p.

Numéros de revues, actes de colloques

Études théâtrales, « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines », Louvain-la-Neuve, n° 19 (décembre 2000), 172 p.

Magazine Littéraire, « Bernard-Marie Koltès », n° 395 (février 2001), pp. 19-64.

Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, « Bernard-Marie Koltès », n° 1 (mars 2007), 106 p.

Alternatives théâtrales/Odéon-Théâtre de l'Europe, « Koltès », dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada, n°^{os} 35-36 (septembre 95), 138 p.

Koltès, la question du lieu, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, CRESEF, 1999, 144 p.

Théâtre d'aujourd'hui n°5 : Koltès, Combats avec la scène, (Livre, CD-ROM et diapositives), Chasseneuil-du-Poitou, Éditions du SCÉRÉN-CNDP, 1995, 200 p.

Articles de périodiques

BRAULT, Pascale-Anne, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *Romance Notes*, vol. 38, n° 1 (automne 1997), p. 103-110.

DIGLIO, Carolina, « L'eau et la catharsis dans les œuvres de Bernard-Marie Koltès », *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, vol. 44, n° 2 (été 2002), p. 411-427.

HEED, Sven Ake, « Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *Moderna Språk*, vol. 88, n° 1, 1994, p. 52-59.

KOUTSOYANNOPOULOU, Pighi, « Prison et évasion dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *Œuvres et critiques*, vol. 21, n° 2, 1996, p. 153-162.

- MOUNSEF, Donia, « *Mundus corpus : Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, géographie de la marginalité et économie de la déchirure », *Dalhousie French Studies*, n° 57 (hiver 2001), p. 75-87.
- MOUNSEF, Donia, « The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltès », *Yale French Studies*, vol. 112, 2007, p. 84-98.
- PAPRASAROVSKI, Marija, « *Roberto Zucco* : Entre le mythe individuel et la tradition », *Studia Romanica et Anglicana Zagradiensia*, vol. 41, 1996, p. 187-199.
- SIMON, Anne, « Koltès et les labyrinthes de la dialectique », *Poétique*, n° 130 (avril 2002), p. 191-210.
- HEED, Sven Ake, « Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *Moderna Språk*, vol. 88, n° 1 (1994), p. 52-59.

Mémoires et thèses

- BOUCHARD, Sébastien, « Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté des Lettres, Département des Littératures, 2006, 122 p.
- DUBEZ, Nicolas, « Relations et transactions : vers une thématique de la survie dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », mémoire de maîtrise, Département des lettres modernes, Bordeaux, Université Bordeaux III, 1998, 145 p.
- GOTHOVÀ-JOBERT, Daniela, « Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé », thèse de doctorat, Paris, Paris VIII, Esthétique, sciences et technologies des arts, 2001, 421 p.
- HIRSCHMULLER, Sarah, « Une éthique de la représentation. Étude du personnage dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès », mémoire de maîtrise, Paris, Paris III, Institut d'études théâtrales, 1994, 146 p.

LANTERI, Jean-Marc, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Institut d'études théâtrales, 1994, 505 p.

POUJARDIEU, François, « L'espace mythique de la rencontre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Genèse d'une écriture dramatique », thèse de doctorat, Bordeaux, Bordeaux III, Littérature française, francophone et comparée, 2002, 682 p.

STREIFFORD REISINGER, Deborah, « French Literary and Cinematic Response to the Contemporary *Fait Divers* : Discursive Struggle and Resistance », thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 2000, 309 p.

3. Autres

Monographies et ouvrages de référence

ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia*, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, 357 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008, 66 p.

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1990, 119 p.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, 251 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, 149 p.

BARTHES, Roland, *Le neutre*, Cours au Collège de France, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, 268 p.

- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], 416 p.
- CONSTANT, Denis, *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*, Roquevaire, Éditions Parenthèses, 1982, 155 p.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, 298 p.
- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon », [1968], dans Platon, *Phèdre*, Paris, Édition GF Flammarion, 2004, p. 255-403.
- ÉLIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1965 [1957], 200 p.
- FOUCAULT, Michel (dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Archives », 1973, 350 p.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1972, 486 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, 314 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, 247 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1949, 312 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Lettres sup », 1996, 447 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2005, 206 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, 360 p.
- VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 938 p.

